

MUSEO Y DERECHOS CULTURALES

CONCEPTOS
CLAVE PARA UNA
LEY DE MUSEOS
EN COLOMBIA

Fernando López Barbosa

Colección
**Investigaciones
museológicas recientes**

Grupo de Investigación
**Museología Crítica y
Estudios del Patrimonio
Cultural**

*Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio
Instituto de Investigaciones Estéticas
Sede Bogotá*



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA



MUSEO Y DERECHOS CULTURALES

CONCEPTOS CLAVE PARA UNA LEY DE MUSEOS EN COLOMBIA

Fernando López Barbosa



MUSEO Y DERECHOS CULTURALES

CONCEPTOS CLAVE PARA UNA LEY DE MUSEOS EN COLOMBIA

Fernando López Barbosa

Colección

**Investigaciones museológicas
recientes**

Grupo de Investigación

**Museología Crítica y Estudios
del Patrimonio Cultural**



López Barbosa, Fernando, 1963-

Museo y derechos culturales : conceptos clave para una ley de museos en Colombia / Fernando López Barbosa, Grupo de Investigación Museología Crítica y Estudios del Patrimonio Cultural. -- Primera edición. -- Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, 2020.

1 PDF (388 páginas): ilustraciones en blanco y negro, diagramas, fotografías. -- (Colección Investigaciones museológicas recientes)

Bibliografía

ISBN 978-958-794-220-0 (e-pub).

1. Museos -- Derecho -- Colombia 2. Museología -- Colombia 3. Derechos culturales -- Colombia I. Grupo de Investigación Museología Crítica y Estudios del Patrimonio Cultural II. Título III. Serie

CDD-23 344.861093 / 2020

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

RECTORA

DOLLY MONTOYA CASTAÑO

VICERRECTOR SEDE BOGOTÁ

JAIME FRANKY RODRÍGUEZ

DECANO FACULTAD DE ARTES Y ARQUITECTURA

CARLOS EDUARDO NARANJO QUICENO

VICEDECANO DE INVESTIGACIÓN

MARÍA PATRICIA RINCÓN AVELLANEDA

VICEDECANO ACADÉMICO

FEDERICO DEMMER COLMENARES

DIRECTOR CENTRO DE DIVULGACIÓN Y MEDIOS

LEONARDO ALBERTO AMAYA CALDERÓN

**DIRECTORA INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

MARÍA DEL PILAR LÓPEZ PÉREZ

**DIRECTORA DEL ÁREA CURRICULAR DE
HISTORIA, TEORÍA Y PATRIMONIO**

MARÍA SOLEDAD GARCÍA MAIDANA

**COORDINADOR ACADÉMICO DE LA MAestrÍA EN
MUSEOLOGÍA Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO**

WILLIAM ALFONSO LÓPEZ ROSAS

COMUNIDAD ACADÉMICA DE BASE

ANA MARÍA SÁNCHEZ LESMES

EDMON CASTELL GINOVART

JULIA MERCEDES ANGOLA ROSSI

MARTA COMBARIZA OSORIO

WILLIAM ALFONSO LÓPEZ ROSAS

**COORDINADOR DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN
MUSEOLOGÍA CRÍTICA Y ESTUDIOS DEL PATRIMONIO
CULTURAL**

WILLIAM ALFONSO LÓPEZ ROSAS

**COORDINADOR DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN EN
MUSEOLOGÍA, ECOCRÍTICA Y COMUNES CULTURALES**

EDMON CASTELL GINOVART

COLECCIÓN

INVESTIGACIONES MUSEOLÓGICAS RECIENTES

TÍTULO

**MUSEO Y DERECHOS CULTURALES: CONCEPTOS
CLAVE PARA UNA LEY DE MUSEOS EN COLOMBIA**
(TÍTULO ORIGINAL TRABAJO DE GRADO: EL DERECHO
AL MUSEO: SU LUGAR Y FUNCIÓN EN EL CAMPO DE
LOS DERECHOS CULTURALES. APORTES PARA UNA
LEY GENERAL DE MUSEOS EN COLOMBIA)

AUTOR

FERNANDO LÓPEZ BARBOSA

EDICIÓN

DIANA GALINDO CRUZ

WILLIAM ALFONSO LÓPEZ ROSAS

DISEÑO EDITORIAL Y DIAGRAMACIÓN

CARLOS NICOLÁS DÍAZGRANADOS CUBILLOS

IMAGEN DE CUBIERTA

DETALLE DEL BOSQUE SONORO EN EL MUSEO

VIOLETA PARRA, SANTIAGO, CHILE, 2015.

FOTO: ©WILLIAM ALFONSO LÓPEZ ROSAS

ISBN: 978-958-794-220-0 (E-PUB).

PRIMERA EDICIÓN DIGITAL, BOGOTÁ D.C., 2020

**MAESTRÍA EN MUSEOLOGÍA Y GESTIÓN
DEL PATRIMONIO**

CIUDAD UNIVERSITARIA

**CARRERA 30 No. 45-03, TELÉFONO 3165000, EXT.
12284**

BOGOTÁ D. C., COLOMBIA

MAEMUSEO_FARBOG@UNAL.EDU.CO

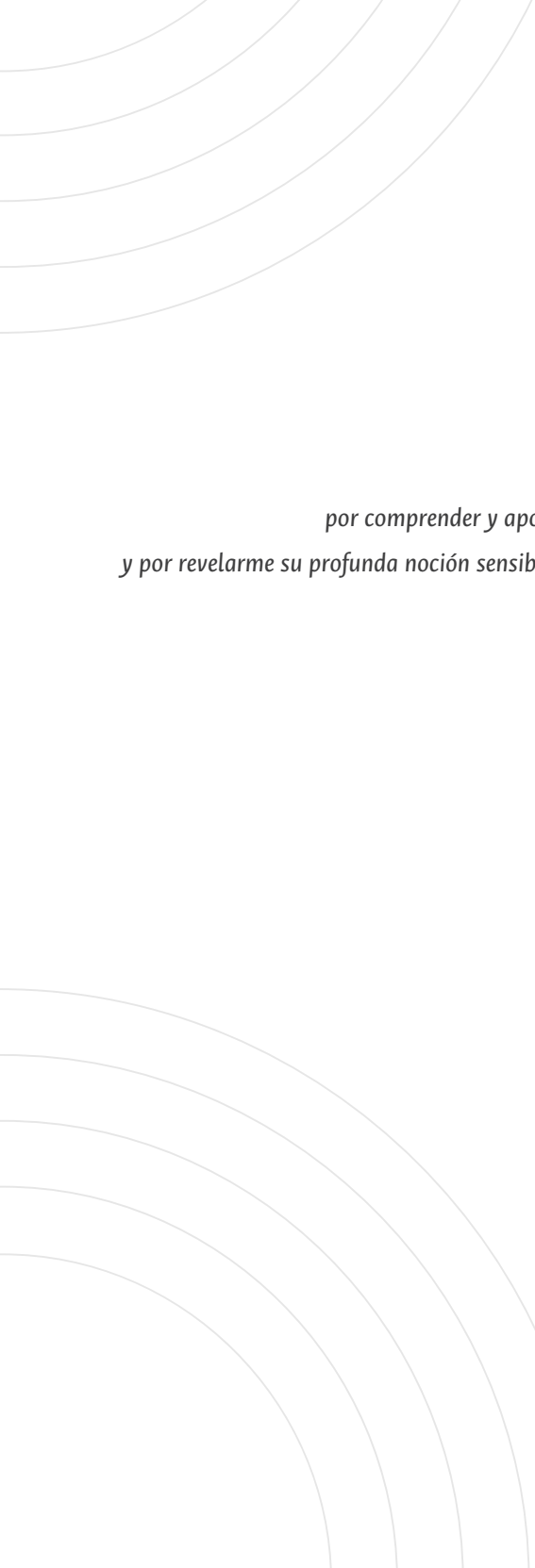
IMPRESO Y HECHO EN BOGOTÁ D. C., COLOMBIA



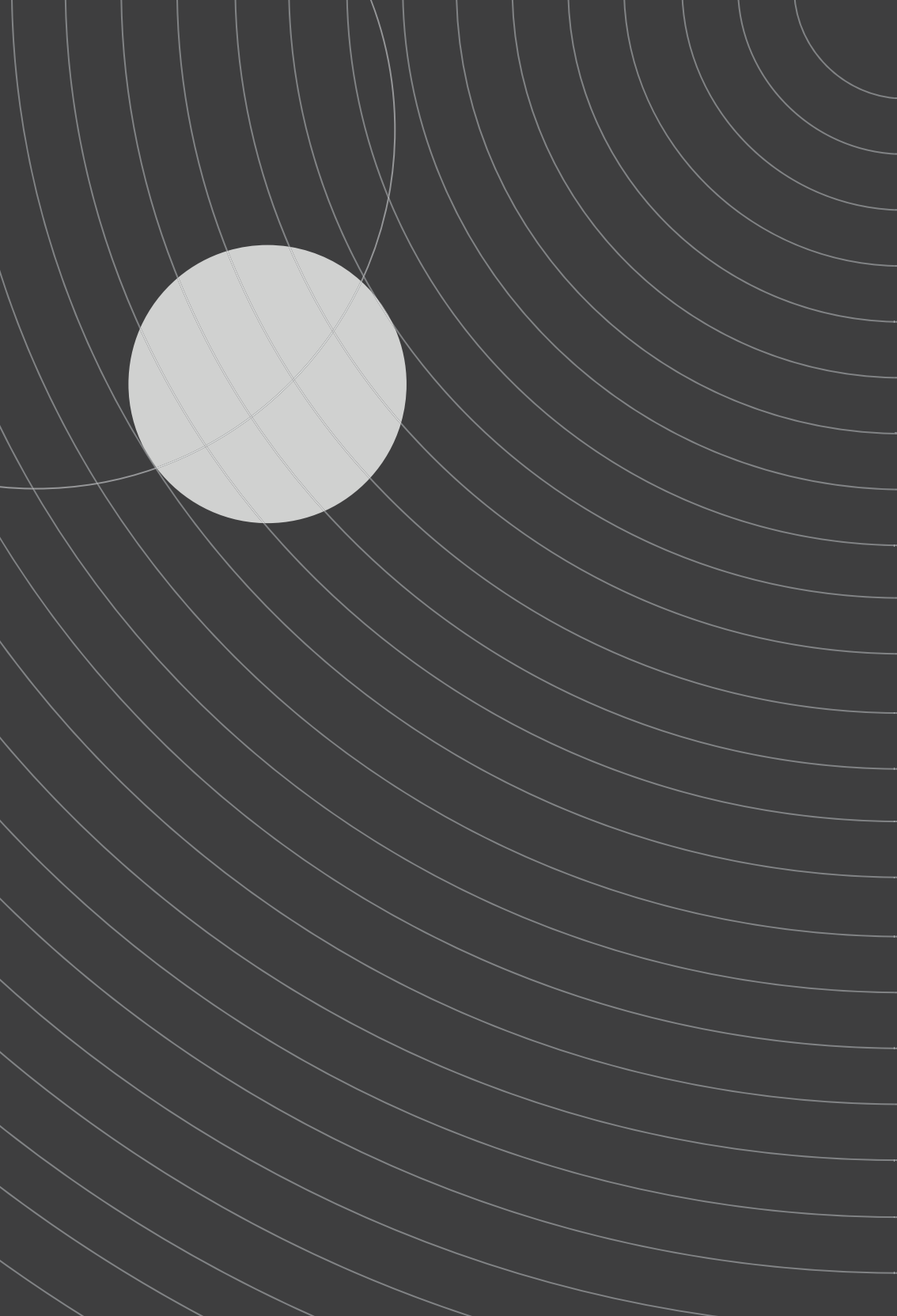
© UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE
BOGOTÁ, MAESTRÍA EN MUSEOLOGÍA Y GESTIÓN DEL
PATRIMONIO, CIUDAD UNIVERSITARIA

© FERNANDO LÓPEZ BARBOSA

ESTÁ PERMITIDO COPIAR, COMUNICAR Y
DISTRIBUIR PÚBLICAMENTE ESTA OBRA BAJO UNA
LICENCIA CREATIVE COMMONS, RELATIVA AL
RECONOCIMIENTO Y RESPETO DE LOS DERECHOS
MORALES DEL AUTOR Y DE LOS EDITORES.



*A mis padres, tíos y hermanos,
por comprender y apoyar desde siempre mi vocación museológica
y por revelarme su profunda noción sensible de nuestro patrimonio cultural y natural,
aún no expresada en palabras.*



CONTENIDO

Prólogo, por William Alfonso López Rosas	13
Agradecimientos	17
Introducción	19

Primera parte

El museo como sistema 27

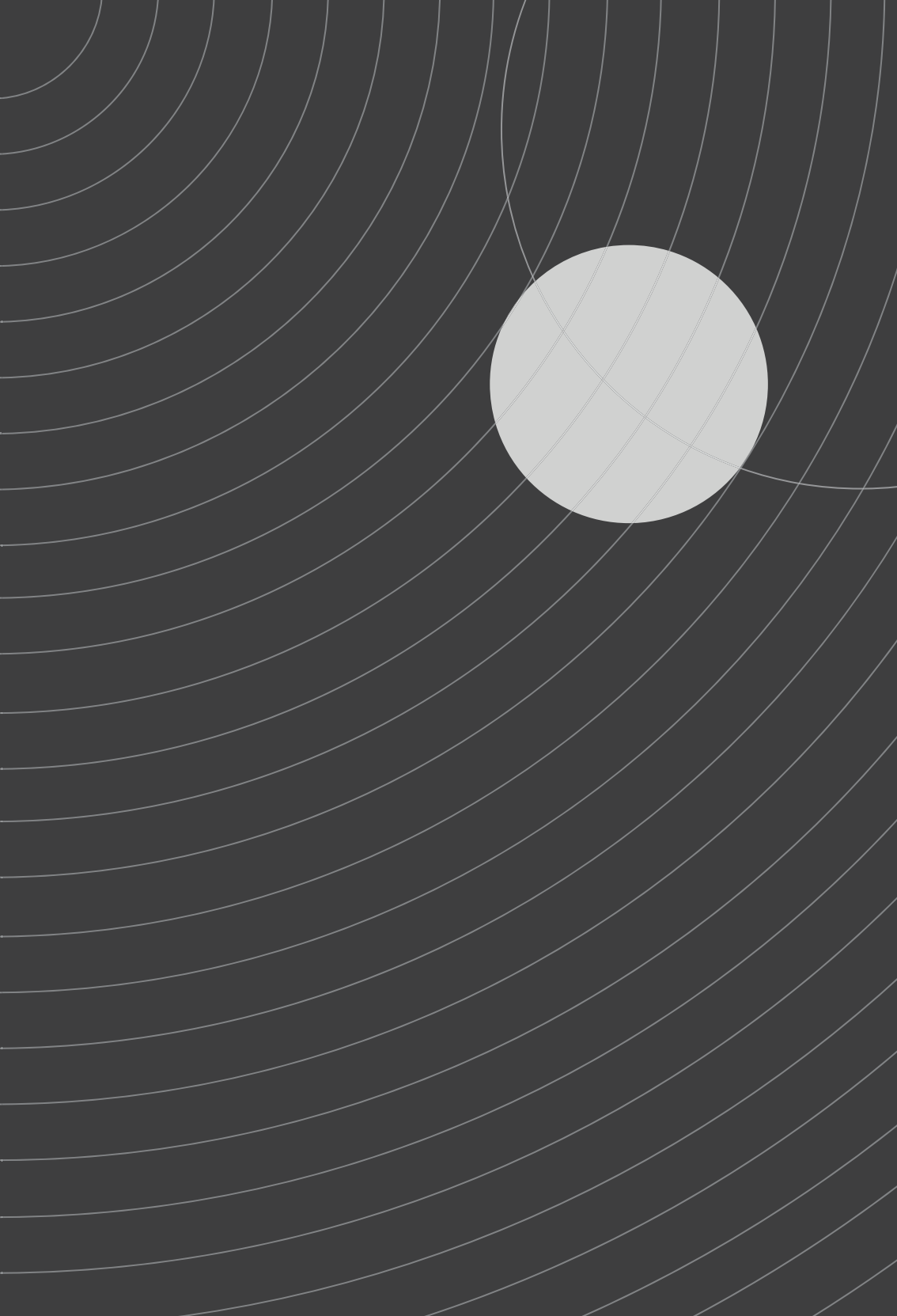
I. El efecto rizoma	
(de las funciones y elementos básicos)	29
1. Museo - lugar/territorio	38
2. Museo - contenido/patrimonio	44
3. Museo - investigación	53
4. Museo - comunicación y educación	60
5. Museo - deleite y goce	69
II. El síndrome de Babel	
(sobre el carácter polisémico del museo)	81
6. Museo - sociedad	98
7. Museo - nación e identidad	114
8. Museo - derechos culturales	128
III. La era relacional de los museos	
(o el ocaso del museo moderno)	147
9. Museo - musealización	168
10. Museo - permanencia/sostenibilidad	
(¿sin marketing?)	177

Segunda parte

Hacia una ley de museos en Colombia 191

IV. Caracterización legal del museo	
en cinco países de Iberoamérica	193
A. El museo en la legislación de Argentina	199
B. El museo en la legislación de Brasil	205

C. El museo en la legislación de Colombia	216
D. El museo en la legislación de España	226
E. El museo en la legislación de México	251
V. Construyendo una propuesta para Colombia	281
Del análisis de la legislación en Iberoamérica	284
De las categorías para Colombia	293
De la protección internacional del <i>derecho al museo</i>	310
Epílogo. Conclusiones y recomendaciones	323
Apéndice. Claves de origen (configuración histórica del museo como sistema)	329
Anexos	341
Anexo 1. Comparación de categorías de análisis como componentes del museo	343
Anexo 2. Carácter transversal de los componentes esenciales del museo	354
Anexo 3. Artículos de la Constitución Política de Colombia (1991) relacionados con los derechos culturales y la razón de ser de los museos	357
Anexo 4. Artículos de la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales (2005) relacionados con los museos	361
Bibliografía	363





Interior de la Sala Humana en el Museo Violeta Parra. Santiago, Chile, 2015.
Fotografía: ©William Alfonso López Rosas

Prólogo

El libro que el lector o lectora tiene en sus manos tuvo primero la forma de uno de los componentes del trabajo final con el que Fernando López Barbosa, su autor, obtuvo en 2015 el título de magíster en la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia. Articulado, en principio, en la forma de una sesuda reflexión sobre el carácter y definición contemporáneas del museo, en aquel contexto su trabajo dialogaba con las memorias que el autor elaboró sobre dos proyectos clave de la trayectoria institucional del Museo Nacional de Colombia; me refiero al texto titulado *Análisis de la organización y diseño de la estructura museológica del Museo Nacional de Colombia entre los años 1994 y 1996* y al documento *Coordinación del programa de diagnóstico de áreas del Museo Nacional de Colombia y propuestas para el Plan Estratégico 2001 – 2010*.

De esa primera versión al día de hoy, el texto fue sometido a una revisión dentro de la cual López Barbosa mejoró tanto los aspectos de la estructura conceptual de su propuesta, como el conjunto de notas y referencias bibliográficas de la misma. En consecuencia, cualquier lector o lectora muy pronto notará la pertinencia y eficacia disciplinaria del documento; todo ello expuesto con una prosa clara, alejada por completo de la retórica burocrática, en la cual bien podría haber caído su autor al haber sido uno de los protagonistas de la conceptualización y desarrollo de la acción oficial más reciente frente al sector de las instituciones museológicas colombianas.

Sin duda, su principal aporte es el desarrollo en extenso de la complejidad conceptual de la definición del museo frente a la posible caracterización de la tutela jurídica del mismo en Colombia. Allí, desde mi perspectiva, está la médula de su planteamiento, pero sobre todo, su principal contribución al desmantelamiento dentro de la retórica oficial —como el mismo López Barbosa afirma en algún pasaje de su texto— de la concepción positivista y patrimonialista del museo a favor de una perspectiva culturalista, fundada en el papel que este tiene frente al agenciamiento de espacios simbólicos para el ejercicio de los derechos culturales. El amplísimo arco de referencias históricas y teóricas sobre el que López Barbosa sustenta sus disquisiciones muestra la pertinencia de la fundamentación museológica a la hora de abordar un problema que tiene, como él mismo lo muestra, una dimensión táctica de indudable impacto dentro de la configuración de las políticas de la memoria en el país.

En este contexto, la amplia reflexión que el autor realiza sobre la “naturaleza compleja del museo” es una de sus más atinadas contribuciones a la consolidación del debate no solo dentro del sector de profesionales vinculados a los museos sino dentro del amplio y contradictorio campo de la memoria en el país. Pero su trabajo también desarrolla planteamientos clave frente a otras temáticas muy significativas: los grandes retos que debe asumir el Estado con relación a la dimensión inmaterial del trabajo de los museos, la ampliación del énfasis legislativo sobre los museos públicos hacia los museos privados, los vacíos en la regulación de la propiedad de los museos y sus colecciones, la confusión sobre la función que estos cumplen dentro de los procesos de construcción social de los derechos culturales y la ausencia de una concepción sobre la función primordial que las instituciones museales tienen dentro de los procesos de educación informal a lo largo de toda la vida, entre otros tópicos.

Por todo ello, publicar el trabajo de Fernando López Barbosa dentro de las actividades de conmemoración de los diez primeros años de funcionamiento de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia tiene un carácter estratégico de doble significación: por un lado, se trata de iniciar la publicación de los trabajos de grado de más alta calidad presentados por nuestros estudiantes y, por otra, de continuar el debate que los profesores y profesoras vinculados al posgrado hemos adelantado en varios escenarios y contextos a lo largo de los últimos años sobre la necesidad de un marco legal general para el funcionamiento regular y el fortalecimiento de las instituciones museológicas en Colombia.¹ Se trata de establecer una estrategia editorial que no sólo haga justicia a la pertinencia del diálogo museológico emprendido por nuestra comunidad académica, sino de ofrecer al sector de museos colombiano un punto de referencia complejo, informado y, sobre todo, sólidamente construido para su acción en conjunto.

El libro de Fernando López Barbosa, en este marco institucional, da cuenta plena y precisa de la complejidad y calidad del proceso de formación emprendido por la Universidad Nacional de Colombia, y de su pertinencia con relación a la profesionalización del agenciamiento de las memorias, las identidades y patrimonios culturales de nuestras comunidades, pero sobre todo con relación al enriquecimiento de los debates y espacios de discusión que hemos liderado desde la

1 El lector o lectora interesado puede consultar la presentación titulada *Hacia una ley de museos y memoria en Colombia*, guardada en el siguiente enlace web: https://www.academia.edu/27681563/Hacia_una_ley_de_museos_y_memoria_en_Colombia_punto_de_partida.

maestría en Museología y Gestión del Patrimonio con respecto a los museos y las museologías contemporáneas en el país.

Es imposible finalizar estos breves párrafos sin aludir a la compleja coyuntura museológica por la que atraviesa América Latina y Colombia en particular, puesto que es ella la que muestra de forma contundente la pertinencia del libro de Fernando López Barbosa. El incendio del Museo Nacional del Brasil tras cinco años de búsqueda de recursos para actualizar sus instalaciones (incluyendo un sistema contra incendio), el oscuro intento de liquidación del Instituto Brasileiro de Museos (IBRAM) por parte del Gobierno federal de ese país, el populismo museológico promovido por la exposición El Museo del Prado en Bogotá, agenciada por la Alcaldía de Bogotá mientras las instituciones museológicas de la ciudad continúan sin una política pública que las convoque y las fortalezca y, por último, la burda estrategia emprendida por el gobierno del presidente Iván Duque Márquez para imponer una política de la memoria negacionista desde el Centro Nacional de Memoria Histórica y el Museo Nacional de la Memoria, no sólo son signo de las poderosas fuerzas que luchan por el control de la configuración de la memoria en estos contextos, sino de la urgente necesidad de construir criterios museológicos claros, pero sobre todo que garanticen los derechos de las víctimas y, más allá, que sean fundamento sólido de una resiliencia colectiva que no esté fundada en una política de la amnesia sino en el ejercicio de una ciudadanía cultural plena.

William Alfonso López Rosas, Ph. D.

Ciudad Universitaria, Bogotá D. C., abril de 2019.

Agradecimientos

A mi directora de tesis, Yolanda Sierra León, por iluminar el rumbo de la investigación con su rigor conceptual y metodológico, su invaluable orientación y persistente inspiración.

A los coordinadores académicos de la maestría entre 2010 y 2014, William Alfonso López Rosas y Martha Combariza Osorio, por su continuo respaldo y estímulo.

A todos y cada uno de los docentes de la maestría, por sus enriquecedoras enseñanzas, en especial a los profesores de muy larga trayectoria en su campo, quienes directa o indirectamente nutrieron gran parte de este texto durante el desarrollo del programa académico (los menciono en el orden de sus cátedras): Luis Gerardo Morales Moreno, John E. Simmons, Graciela Esguerra Gouffray, Ana Rosas Mantecón, María Claudia Romero Isaza, Edmon Castell Ginovart, Camilo de Mello Vasconcellos, Nydia Gutiérrez Moros, José Antonio Navarrete, Alejandro Burgos Bernal, Bernardo Correa López.

A los compañeros y compañeras de la maestría, copárticipes en este espacio de intercambio interdisciplinario de excepcional vitalidad, por su generosidad al compartir sus conocimientos, experiencias y nuevas visiones.

A la Dirección de Bienestar Universitario de la UN, Sede Bogotá, y al Instituto Colombiano de Crédito Educativo y Estudios Técnicos en el Exterior – Icetex, por su apoyo en la gestión y aprobación del crédito para adelantar el programa de Maestría.

A mis colegas del Ministerio de Cultura y del Museo Nacional, por darme su voz de aliento para culminar la tesis de Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio Cultural en la Universidad Nacional de Colombia.

A los editores del libro, Diana Galindo Cruz y William Alfonso López Rosas, por sus valiosas contribuciones durante el respetuoso y riguroso trabajo de edición y corrección del texto; en especial debo subrayar mis agradecimientos a William, no solo por haber creído en este proyecto desde sus inicios y haber propuesto su publicación, sino también por aportar las fotografías de su autoría que ilustran el libro y establecen interesantes relaciones visuales entre los planteamientos del texto y sus agudas observaciones en museos de diversas latitudes.

Al diseñador Carlos Nicolás Díazgranados Cubillos, por su decantado tratamiento gráfico para transformar el texto en un producto editorial de especial calidad.

Y al Instituto de Investigaciones Estéticas, la Facultad de Artes y la Editorial UN, por hacer realidad la publicación de este libro.



Vista parcial del Bosque sonoro en el Museo Violeta Parra.
Santiago, Chile, 2015. Fotografía: ©William Alfonso López Rosas

Introducción

El presente estudio² se ha propuesto identificar los principales rasgos comunes en la caracterización legal del museo en cinco países de Iberoamérica, a partir de una hipótesis simple: el predominio de una concepción positivista y funcionalista de esta institución —vinculada a los enfoques tradicionales del museo como lugar centrado en la conservación del patrimonio y puesto al servicio de la educación formal y del turismo— frente a la presencia marginal de una concepción integral del museo como lugar de reflexión y disfrute para el ejercicio de los derechos culturales.

El problema central de la investigación surge ante la ausencia de una legislación profunda, efectiva y coherente con el amplio rol social de los museos, más allá de su consideración como instituciones del patrimonio cultural y natural. Así, la investigación se propone dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿para qué sirve un museo en la sociedad actual? (usos sociales del museo), ¿cuáles son sus elementos constitutivos esenciales?, ¿cuáles los elementos transversales o concomitantes?, ¿qué tipo de institución se considera museo en el contexto iberoamericano?, ¿es posible construir una nueva caracterización legal del museo en Colombia, a partir de su caracterización en el ámbito iberoamericano?

Para lograr este objetivo, la metodología se orientó, en primer término, a delimitar y describir las categorías centrales de análisis o componentes esenciales que caracterizan al museo como institución de la cultura occidental moderna, con sus transformaciones contemporáneas; y en segunda instancia, a partir de la formulación de tales categorías, establecer de qué manera éstas se encuentran presentes en la legislación que protege y regula a los museos en cinco países de Iberoamérica, incluido Colombia. En este análisis se integran las múltiples dimensiones que configuran el *derecho al museo* en el contexto de los derechos culturales, así como su papel social en el marco de los derechos humanos, identificando la necesidad de promover el reconocimiento internacional del museo como un *espacio cultural de carácter especial*, en el cual confluyen las distintas categorías del patrimonio cultural tangible e intangible. Como propuesta final, se enuncian los lineamientos básicos que en un futuro próximo podrían servir de referentes para la construcción de una ley general de museos en Colombia.

Los componentes descritos en la primera parte del libro buscan presentar las distintas dimensiones del museo como institución polisémica, concebida

2 Con el fin de facilitar la consulta por parte de los lectores, los enlaces de las referencias bibliográficas fueron actualizados, pero se conserva la fecha original de consulta. La publicación mantiene la norma de citación utilizada por el autor en el texto original (Nota de los editores).

como una organización compleja de escala variable (determinada por su carácter sistémico)³, que remite a sus orígenes griegos y que conserva una fuerte superposición de sentidos acumulada a lo largo de su evolución histórica. El estudio parte del supuesto de que la articulación de estas dimensiones o categorías constituye una condición indispensable para acceder a la comprensión profunda e integral del museo. En este marco, el museo se descubre y reconoce como sistema y espacio multidimensional, plurifuncional, polivalente y polimórfico.

¿Cuáles son los componentes esenciales de un museo en cuanto sistema? ¿Cuáles son aquellas categorías que pueden distinguirlo claramente de otras instituciones de la memoria? El historiador del arte alemán Michael Fehr, intentando describir la fuente de la que procede la energía del museo como sistema, afirma que el origen de tal energía

[...] se refiere a un momento antropológico básico que ha inquietado siempre a todos los pueblos y sociedades, y continúa inquietándolos hoy: aquella profunda percepción al interior de nuestras propias limitaciones que se desarrolla con creciente auto conciencia, el temor a perder nuestra vida, el temor a la muerte y a ser olvidados. Pero, vinculado con tal percepción, está el deseo de sobrepasar de alguna manera los límites de la vida. En pocas palabras: una persona conscientemente vive —cualquiera que sea su forma específica de vida— en un estado fundamental de tensión entre la vida cotidiana y la conciencia de que ésta es solo vida cotidiana⁴.

La motivación inicial de este estudio surgió al constatar la carencia en Colombia de suficientes elementos de caracterización del museo como un bien tutelado jurídicamente, lo cual implica admitir que los museos aún no cuentan con adecuadas garantías de protección por parte del Estado. Los orígenes de la escasa claridad y profundidad sobre el carácter concreto del museo como sistema en la legislación colombiana, se sitúan no solo en la total ausencia de programas académicos de museología en el país hasta años muy recientes, sino también en la preponderancia que

3 El carácter sistémico del museo no solo se evidencia en su dimensión cuantitativa, puesto que su totalidad resulta ser mayor a la suma de sus partes, sino también porque la sinergia del conjunto impulsa la transformación continua de cada parte en sus cualidades individuales, al tiempo que las relaciones o formas de articulación entre los componentes del museo adquieren diversos valores y matices a medida que este desarrolla sus acciones e interactúa con la sociedad que lo rodea.

4 Michael Fehr. *Understanding Museum. A proposal: The museum as an autopoietic system* [1993]. Translated from the German by David Ward. En: *Reflecting by Doing. Conceiving and creating an exhibition on the history and the collections of The Historical Museum of Bosnia and Herzegovina, Sarajevo*. A workshop arranged by Museumsakademie Joanneum, Graz, and Institute for Art in Context, University of the Arts (Berlin, Germany, March 27-30, 2008): 73-77.

Publicado originalmente en: Michael Fehr/Clemens Krümmel/Markus Müller (Hrsg.), *Platons Höhle: Das Museum und die elektronischen Medien* (Köln: Wienand, 1995): 11-20.

tradicionalmente se ha dado en la cultura occidental a la preservación de la memoria escrita —manuscrita o impresa— frente a otros tipos de expresión y de soportes de la memoria (objetual, fotográfico, fílmico, sonoro, digital). Este último aspecto explica en parte el amplio desarrollo de la legislación actual sobre los patrimonios archivístico y bibliográfico, junto con la claridad sobre la función social esencial de los archivos y las bibliotecas como instituciones de servicio público.

Para delimitar con precisión las principales categorías del museo, se tomó como punto de partida el análisis de sus elementos distintivos ubicándolos en diferentes planos. En primer término, el edificio o recinto (lugar/territorio) constituye un componente decisivo del museo por sus características físicas y simbólicas, por cuanto ha contribuido a construir una de sus facetas más notorias en el imaginario colectivo (el carácter “sagrado” del museo como “templo”) y a configurar el espacio imprescindible para alojar y articular los demás componentes⁵. El recinto o espacio (lugar/territorio) determina en gran medida las posibilidades de generar una relación sinérgica entre —y con— los demás elementos constitutivos del museo como sistema.

En segunda instancia, se analizaron los niveles de los componentes que entran en sinergia al interior del museo. En este sentido, es preciso distinguir tres niveles de interrelación, como se aprecia en el siguiente cuadro:

A. Objetos y sujetos que físicamente interactúan en el museo:

Recinto/ Lugar/ Territorio	Colecciones/ Contenido o Patrimonio	Públicos visitantes/ Comunidades	Gestores/ Equipo de trabajo	Recursos/ Insumos, dispositivos, herramientas
-------------------------------	---	--	-----------------------------------	--

B. Funciones que el equipo de trabajo desarrolla dentro del museo:

Preservación	Investigación	Interpretación/ Narración	Exhibición/ Comunicación, Educación	Planificación/ Gestión
--------------	---------------	------------------------------	---	---------------------------

C. Actividades (prácticas sociales) que los diversos públicos desarrollan en el museo:

Estudio/ Investigación	Conocimiento/ Educación informal	Deleite/ Goe/ Contemplación	Culto/ Ritual	Reflexión/ Cuestionamiento
---------------------------	-------------------------------------	--------------------------------	------------------	-------------------------------

Figura 1. Niveles de interrelación de los componentes del museo.

⁵ Incluso los museos virtuales ocupan un espacio o lugar; sus páginas se “alojan” en un *host*.

Los niveles B y C conforman una totalidad por cuanto integran el conjunto de servicios que el museo presta a la sociedad, si bien el nivel B constituye al mismo tiempo un medio para alcanzar los objetivos de servicio del nivel C. En forma transversal, permeando estos tres niveles, se manifiesta el proceso de *musealización*, el cual articula todos los componentes a través de los mecanismos internos del museo como una especie de “máquina de la memoria”⁶, es decir, un complejo dispositivo que (re)elabora múltiples nociones de pasado e interpreta y ubica los “orígenes”, en el caso de los museos de arqueología e historia, o construye y reconstruye —o en ocasiones deconstruye— paradigmas, en el caso de museos dedicados a otros campos del conocimiento.

Y en tercera instancia, resultaba esencial remitirse a la configuración histórica del museo como institución de la cultura occidental cuyos roles en la sociedad se han transformado radicalmente, desde su origen como creación helenística hasta el museo virtual del siglo XXI. A pesar de esta evolución extrema —que incluye propuestas postmodernas como los museos efímeros, los museos *intermitentes* o sin sede permanente y los museos móviles— los significados del museo en cada época permanecen latentes en la contemporaneidad, como capas sucesivas de sentido que es imposible eludir cuando se trata de analizar la función del museo para las sociedades actuales.

Aunque la revisión del desarrollo histórico del museo no formó parte de los objetivos centrales de la investigación, algunas referencias se incluyen en el capítulo III —cuando se enuncian las principales épocas del museo que anteceden a la *Era relacional*— al tiempo que se hizo necesario examinar y describir los referentes cronológicos del proceso de construcción del museo en cuanto sistema, los cuales son presentados al final de este estudio, en el *Apéndice: Claves de origen*.

Durante su formación histórica, los múltiples conceptos asociados a la idea de museo, según Paula Findlen, “lo llevaron a cruzarse y confundirse con las categorías intelectuales y filosóficas de *bibliotheka*, *thesaurus* y *pandechion*, con construcciones visuales tales como *cornucopia* y *gazophylacium*, y con construcciones espaciales como el *studio*, el casino, el

6 Aquí la expresión *máquina de la memoria* no tiene una intención literaria, en el sentido en que la empleó Gabriel García Márquez en *Cien Años de Soledad*. Sin embargo, los museos no dejan de tener cierta relación con aquella *máquina de la memoria* inventada por José Arcadio Buendía, compuesta por cerca de catorce mil fichas en las que intentaba reunir “la totalidad de los conocimientos adquiridos en la vida”: 48. Retomando otra expresión de la misma obra, también los museos podrían relacionarse con la *máquina de recordar* de Fernanda del Carpio: los atuendos de reina conservados en los baúles de su esposo Aureliano Segundo, los cuales, cuando los usaba, la hacían volver “a percibir el olor del betún de las botas del militar [...] las ráfagas de orégano en el corredor, y el vapor de los rosales al atardecer”. Gabriel García Márquez, *Cien Años de Soledad* (Buenos Aires: Sudamericana, 1967): 308.

cabinet/gabinetto, la galleria y el teatro”⁷. La función renacentista del *theatrum* se incorporó de formas diversas en la conformación del museo moderno, así como el carácter de templo laico que le dio vida como lugar de público acceso a partir del siglo XVII, un lugar donde era posible encontrarse con las cosas trascendentales materiales, como un espejo del templo religioso consagrado a la trascendencia espiritual pero, en el caso del museo, un templo del mundo material. Esto fue posible porque, de una parte, desde la conformación de los gabinetes en el Renacimiento, se desarrolló un nuevo lenguaje para construir y expresar los descubrimientos de la historia natural —el lenguaje museográfico— al que tangencialmente se refiere Michel Foucault cuando plantea que “el gabinete de historia natural y el jardín [botánico], tal como se les ha instalado en la época clásica, sustituyen el desfile circular del «especimen» por la exposición en «cuadro» de las cosas. Lo que se ha deslizado entre estos teatros y este catálogo no es el deseo de saber, sino una nueva manera de anudar las cosas, a la vez con la mirada y con el discurso. Una nueva manera de *hacer* la historia”⁸. Y, de otra parte, ese doble carácter del museo como lugar de conocimiento y educación, pero también como lugar de contemplación y de reflexión, tiene su origen a partir de la configuración simultánea de los museos de ciencias naturales, arqueología e historia, junto a los museos de arte y de otros ámbitos del pensamiento y de lo simbólico, particularmente cuando en el siglo XVIII se inicia un proceso que permitirá “sustituir la clasificación por la anatomía, la estructura por el organismo, el carácter visible por la subordinación interna”⁹, y que representará el comienzo del fin de la historia natural, “en el sentido en que la entendía Boissier de Sauvages al oponer el conocimiento *histórico* de lo visible al *filosófico* de lo invisible, de lo oculto y de las causas”¹⁰.

En gran medida, la precariedad del desarrollo actual de los instrumentos legales de protección del museo radica en la dificultad para sintetizar y comunicar esta complejidad de sentidos que confluyen en su interior y en sus diferentes roles sociales, desde su propia configuración histórica, y que han determinado al museo como sistema. Una dificultad que ha sido calificada de “imposibilidad” por el museólogo belga François Mairesse, cuando se refiere específicamente a la esencia rica y compleja del museo¹¹.

7 Paula Findlen, “The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy”, *Journal of the History of Collections* 1: 1 (1989): 63.

8 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 1968): 132. Subrayado fuera del texto.

9 *Ibíd.*: 138.

10 François Boissier de Sauvages. *Nosologie méthodique*, traducción francesa (Lyon, 1772, t. I): 91-92. Citado por Foucault, *Ídem*. Subrayado en el texto original.

11 François Mairesse, *Le musée, temple spectaculaire* (Lyon: Presses Universitaires, 2002): 215. Citado por Marín Torres, María Teresa. “Le musée, temple spectaculaire”, *museos.es: Revista de la Subdirección*

A partir de las consideraciones expuestas, las principales categorías de análisis del museo fueron identificadas en el presente estudio tomando como base la definición de sus elementos distintivos, mediante un ejercicio de comparación de cada uno de sus componentes, tal como están formulados por el Consejo Internacional de Museos (ICOM)¹², frente a los *Conceptos Fundamentales de la Museología* desarrollados en 2009 por el Comité Internacional para la Museología del ICOM (ICOFOM), los principales contenidos de las Áreas Curriculares de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, y los temas centrales que han sido objeto de estudio en los simposios anuales del ICOFOM, publicados en *ICOFOM Study Series*. El resultado de este análisis comparativo se presenta en un cuadro síntesis, en el anexo 1.

La definición progresiva de los diez componentes iniciales se llevó a cabo, simultáneamente, con la identificación de seis categorías transversales que están presentes en todos los componentes básicos del museo (o que en gran parte dependen de la articulación de los mismos). Estas categorías transversales son: la preservación (conservación y restauración), el culto o ritual, la exhibición, la planificación y gestión, la seguridad y protección, y por último, el equipo gestor o unidad de trabajo del museo (anexo 2). Estas seis categorías transversales, debido a su carácter justamente transversal, no han sido objeto de análisis en textos independientes y se encuentran referidas dentro de los diez componentes iniciales.

Así mismo, la aproximación a una definición del carácter sistémico del museo se planteó a partir de la agrupación de los diez componentes o categorías iniciales de análisis, junto con los seis componentes transversales, dentro de tres amplias perspectivas de comprensión: I. *El efecto rizoma (de las funciones y elementos básicos)*, que desarrolla las

General de Museos Estatales, n.º 1 (2005): 232-234.

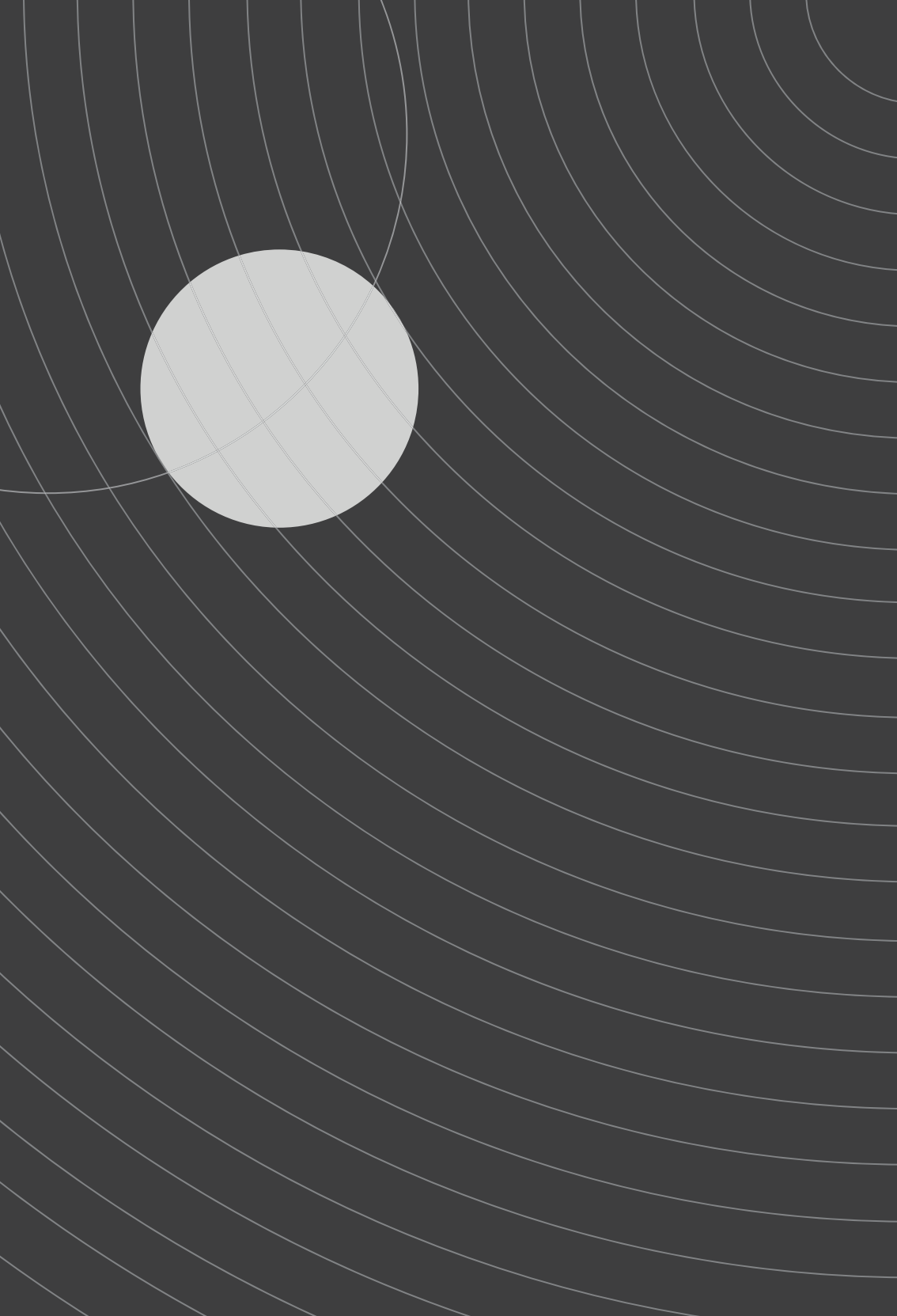
12 De acuerdo con los Estatutos del ICOM, “un museo es una institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, la cual adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio *material e inmaterial* de la humanidad y de su medio ambiente, para fines de estudio, educación y deleite”. *Estatutos del Consejo Internacional de Museos (ICOM)*, artículo 3, sección 1. Consultado el 5 de junio de 2011 en: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_EN.pdf (subrayado fuera del texto).

Los actuales estatutos fueron modificados y adoptados en la Asamblea General Extraordinaria del ICOM realizada en París el 9 de junio de 2017. Para septiembre de 2019, la 25.ª Conferencia General del ICOM en Kyoto incluyó dentro de sus objetivos debatir y adoptar una nueva definición de museo, la cual, entre otros parámetros, “debe mantener [...] la unidad exclusiva, definitoria y esencial de los museos respecto a las funciones de coleccionar, preservar, documentar, investigar, exhibir y comunicar de diversas maneras las colecciones o cualquier otra evidencia del patrimonio cultural, [...]”. Consultado el 30 de junio de 2019 en: https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_ES.pdf

categorías de museo-lugar/territorio, museo-contenido/patrimonio, museo-investigación, museo-comunicación/educación, y museo-deleite/goce; II. *El síndrome de Babel (sobre el carácter polisémico del museo)*, en el cual se exponen las categorías de museo-sociedad, museo-nación e identidad, y museo-derechos culturales, y III. *La era relacional de los museos (o el ocaso del museo moderno)*, en cuyo marco se describen las categorías de museo-musealización, y museo-permanencia/sostenibilidad.

Finalmente, es preciso subrayar que la exhibición —al igual que la conservación— aparece como una de las categorías transversales debido a su naturaleza específica como función que es ejercida desde la intersección de todos los componentes del museo. Este planteamiento se sustenta en el carácter de simultaneidad e interdependencia que presenta la exhibición en su relación con las características físicas del lugar y con el patrimonio contenido en él, así como con las categorías de comunicación/educación, deleite, preservación/conservación, seguridad/protección, planificación/gestión y culto/ritual. Sin embargo, como ocurre en la popular metáfora que afirma que “los árboles no dejan ver el bosque”, las exhibiciones —los más notorios espacios de comunicación del museo— impiden observar el conjunto integral de las distintas categorías y funciones que hacen de la exposición solamente “la punta del iceberg” de los museos,¹³ cuya enorme masa sumergida intentamos develar en este estudio. De hecho, con mucha frecuencia se tiende a ocultar la complejidad del museo tras su función expositiva, especialmente desde las perspectivas estética, educativa, turística y de *marketing*.

13 Joseph Veach Noble, “Museum Manifesto”, *Museum News* 48: 8 (1970): 20.



Primera parte

El museo como sistema



Una visitante captura imágenes junto a la obra de Violeta Parra "Cristo en bikini", 1964, tela bordada, 161,5 x 125 cm, en la Sala Divina del Museo Violeta Parra. Santiago, Chile, 2015.

I. El efecto rizoma

(de las funciones y elementos básicos)

La idea común de museo, reflejada en las definiciones de los diccionarios, involucra varios componentes básicos: una institución o un lugar que contiene colecciones u objetos de interés cultural y natural, los cuales son cuidados (o conservados), estudiados (o investigados) y comunicados (o exhibidos al público). Geoffrey D. Lewis, en su artículo sobre museos publicado en la *Encyclopædia Britannica*, señala como elementos centrales la preservación e interpretación de evidencias primarias de la historia cultural y natural de la humanidad. Así mismo, G. D. Lewis subraya la extraordinaria pluralidad de objetivos para los cuales han sido creados los museos, entre los que se incluye “servir como instalaciones recreativas, sedes académicas o recursos educativos; contribuir a la calidad de vida de las áreas (urbanas o rurales) donde están situados; atraer turismo a la región; promover el orgullo cívico o las causas nacionalistas; o aún transmitir abiertamente conceptos ideológicos. Debido a tal variedad de propósitos, los museos revelan una marcada diversidad en forma, contenido e incluso función”¹⁴.

En el análisis del efecto rizoma que se propone en este estudio, las funciones básicas del museo se presentan en forma reordenada como categorías esenciales, las cuales parten de una combinación entre los tres niveles presentados atrás: el nivel de los componentes físicos, el nivel de las funciones internas y el nivel de las prácticas sociales.

La definición internacional de museo formulada por el ICOM – junto con el paradigma de las tres funciones básicas desarrollado por Stephen Weil– condujo a reducir su razón de ser a una perspectiva básicamente instrumental, como una especie de fábrica encargada de preservar objetos, investigarlos con métodos científicos y comunicar los resultados de sus investigaciones, lo cual coincide en parte con la concepción estructural-funcionalista de las instituciones educativas.

Según S. Weil, “las funciones esenciales de los museos se reducen a tres: preservar (coleccionar [o adquirir] se ha visto como un primer paso de ese proceso), estudiar (una función que permanece inmodificada), y comunicar (esta tercera función es una combinación de las últimas dos de Noble)”¹⁵.

14 Geoffrey D. Lewis, “Museum”. *Encyclopædia Britannica*. Consultado el 24 de febrero de 2012 en: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/398814/museum#ref579324>

15 Stephen E. Weil, “Rethinking the Museum: An Emerging New Paradigm”, *Museum News* 69: 2 (1990): 57-61. Stephen Weil se refiere aquí a las dos últimas de las cinco funciones expuestas por

Esta versión de las funciones del museo, publicada por S. Weil en 1990 como aquel “nuevo paradigma” que le había sido presentado inicialmente por el museólogo holandés Peter van Mensch, fue reformulada por este último en su tesis doctoral dos años más tarde, cuando propuso la siguiente definición: “Un museo es una institución museológica permanente, la cual preserva colecciones de documentos corporales y genera conocimiento sobre estos documentos corporales para el beneficio público”¹⁶. En esta presentación distinta de las tres funciones principales, resulta particularmente interesante el énfasis dado por P. van Mensch al objeto central de estudio de los museos (los documentos corporales) —que otorga fundamento a la función de preservar— así como al fin primordial de generar conocimiento en función del beneficio general, con lo cual sustenta de manera intrínseca el sentido de todos los recursos que se inviertan en la investigación y preservación de tales documentos.

Paradójicamente, este triple carácter ya se había señalado al interior de la comunidad de museos en China desde la década de 1950 pero, como tantas otras creaciones intelectuales de Oriente, solo fue difundido en el hemisferio occidental mucho tiempo después. En el marco de la Conferencia Nacional sobre la Gestión de los Museos, que se realizó en Beijing en mayo de 1956 y que reunió 110 delegados de museos de diferentes ciudades de China, fue presentada la teoría de “Tres naturalezas y dos funciones de los museos”. Las tres “naturalezas” de un museo se describieron como: 1) ser una institución de investigación científica; 2) ser una organización cultural y educativa; y 3) ser un lugar central para coleccionar y preservar tanto reliquias espirituales y culturales como especímenes naturales. A su vez, las dos funciones esenciales de un museo se definieron como “proveer servicios para la investigación científica y servir como un todo a la amplia masa del pueblo”¹⁷. Una noción adicional fue subrayada entonces por Zheng Zhenduo (1898-1958) —notable académico chino, historiador de la literatura y la arqueología, quien posteriormente fuera Ministro encargado de Cultura— consistente en la relación dialéctica indivisible entre las tres naturalezas de los museos, lo que le llevó a concluir que la característica esencial de los museos radica justamente en el funcionamiento de esa triple naturaleza como un sistema orgánico o una

Joseph Veach Noble en su *Museum Manifesto* de 1970: coleccionar, conservar, investigar, interpretar (comunicar) y exhibir.

16 Peter Van Mensch. *Towards a methodology of museology*. PhD thesis (Zagreb: University of Zagreb, 1992).

17 Su Donghai, “Philosophy of Chinese Museums”, *Icofom Study Series* 24 (1994): *Museum and community I*: 105-111.

entidad orgánica estructural. Lo anterior significa que, si alguna de las tres naturalezas se suspende o falta, el carácter de museo se pierde. Esta estructura orgánica compuesta, descrita por primera vez por Zhenduo, ha sido representada por el museólogo chino Su Donghai como un esquema de tres círculos concéntricos, donde el núcleo principal y originario está constituido por la función de coleccionar y preservar; a su vez, éste se encuentra contenido en un segundo círculo conformado por la investigación científica; y finalmente los dos son recubiertos por la función social, educativa y cultural. Sin embargo, estos tres círculos concéntricos no son solo sucesivos sino interrelacionados y la formación del museo como sistema orgánico depende de su sinergia equilibrada¹⁸. La contribución fundamental de Zhenduo, en otras palabras, fue descubrir que aquello que hace al museo no es la suma o acumulación de sus funciones, no su sola presencia ni su ejecución en serie, sino la manera o las maneras como éstas se articulan. Por ejemplo, como se verá más adelante en el apartado sobre musealización, la patrimonialización por sí sola puede vincularse a la monumentación, pero solo llega a ser musealización en la medida en que se articula en forma orgánica a las demás funciones del museo.

Como máquina o dispositivo que lleva a cabo estas funciones o procesos, el museo ha sido estudiado desde diferentes disciplinas. El filósofo Jean-Louis Déotte ha identificado cinco elementos básicos del museo como máquina o aparato que produce efectos específicos sobre las obras y sobre el espectador¹⁹. El primer elemento consiste en la forma en que el museo “suspende, o pone entre paréntesis, la destinación de culto de las obras, es decir, su capacidad ética y estética para crear una comunidad y crear un mundo”²⁰. El segundo elemento consiste en que las obras de arte —y podría extenderse este análisis a los bienes culturales en sentido amplio— sufren una transformación sustancial al ingresar al museo porque cambian de contexto y se hacen públicas y visibles. La visibilidad de la obra ya no es privada sino general, puesto que una de las funciones sociales del museo es hacer públicas las obras y, por esa razón, los bienes culturales del museo ingresan al campo de la contemplación pública y de la mirada crítica. El tercer elemento es la capacidad de generar conciencia sobre “la huella de la «verdad histórica»”, donde las piezas son vistas por el espectador como “verdad

18 Ibid.: 106.

19 Jean-Louis Déotte, “Le musée n’est pas un dispositif”, *Cahiers Philosophiques* N.º 124 (1.er trimestre 2011): 9-22. Traducido por Andrés Correa Motta, con el título “El museo no es un dispositivo”. Consultados el 24 de febrero de 2012 en:

http://www2.cndp.fr/RevueCPhil/124/JLDeotte_dispositif.pdf

http://www.lauragonzalez.com/ImagenCultura/Deotte_2008_ElMuseoNoEsUnDispositivo.pdf

20 Ibid.: 12.

material” por el solo hecho de estar dentro del museo y no fuera de él; en efecto, todos los lugares están rodeados de “verdad material” pero es dentro del museo donde se hace patente la reflexión sobre tal “verdad”, a partir de la concentración de esta percepción sobre la cultura material reunida en este recinto. El cuarto elemento es la potencia del museo para hacer surgir el valor estético en cuanto valor universal: “la estética museal es entonces universalizante”²¹ en la medida en que, de manera simultánea, conserva el testimonio de las antiguas destinaciones y acompaña el desfase continuo de las religiones y de las técnicas en teoría y práctica. Y el último elemento consiste en la omnitemporalidad que surge de la suspensión de todas las *destinaciones* y todas las *cosméticas*, donde la temporalidad que experimenta el visitante en el espacio del museo “engloba y precede todas las temporalidades que ocurrirán y las que habrán ocurrido”²².

Desde la perspectiva institucional, visto el análisis del museo en cuanto se ha definido en el ámbito internacional como institución de carácter permanente, la articulación de sus funciones tampoco se desenvuelve según los esquemas tradicionales de la gestión organizacional o la administración empresarial. La dificultad de encontrar un modelo único de organización museística no solo se debe a la gran diversidad de tipologías administrativas y disciplinares de los museos, sino especialmente a que las funciones propias del museo se comportan como un *rizoma*, es decir, no dentro de un esquema jerárquico tradicional sino articuladas en sentido orgánico en torno a sus objetivos sociales (lo cual impulsa el interior del museo como un espacio en continuo desarrollo y en reinención constante). Los componentes del museo interactúan como un sistema neuronal artificial y se relacionan como un rizoma en la medida en que adoptan desarrollos asimétricos según las tipologías museológicas, pero también según los énfasis teóricos que prevalezcan en cada época y de acuerdo con los condicionamientos políticos que van determinando un enfoque particular de relación del museo con la sociedad que lo rodea (p. ej. la Nueva Museología enfatiza en la comunidad y el territorio, mientras que el museo *patrimonial* se concentra en la sacralización y preservación de las colecciones). De este modo, el ejercicio de las funciones museológicas evoluciona de formas diversas de un museo a otro, de una disciplina a otra y de una administración a otra (incluso con frecuencia adquiere matices disímiles dentro de un mismo período de administración, dependiendo de las transformaciones en las fuerzas funcionales o ámbitos dominantes al interior del museo). Este

21 Ibid.: 22.

22 Ídem.

tipo de relación asimétrica, dinámica y cambiante entre las múltiples funciones del museo se asimila al concepto de *rizoma* desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, el cual opera bajo los conceptos de multiplicidad, conexión y heterogeneidad, variación y expansión²³.

El efecto *rizoma* de los museos, cuya caracterización se propone en este estudio, impulsa el funcionamiento del museo como un organismo en tensión interna permanente, dado que sus componentes tienen latidos desiguales, se desarrollan a distintos ritmos. Es así como el museo, desde la perspectiva del efecto *rizoma*, adquiere la condición de un pequeño territorio cultural y social, académico y político, con sus respectivos campos de poder. Aquello que, en teoría, ha definido al museo como un conjunto equilibrado de funciones que aparentemente se articulan de manera armónica al servicio de la sociedad y de su desarrollo, en la práctica no es posible. Los curadores de museos suelen afirmar que la investigación científica es el centro del museo; los conservadores en general sostienen que las colecciones son la razón de ser del museo y que la preservación de las mismas es lo que le da sentido en el presente y el futuro; los educadores y comunicadores aseveran que el corazón del museo se ubica en su misión social educativa y en los servicios de difusión destinados a los diferentes públicos; los museógrafos y curadores afirman que las exhibiciones constituyen el espacio medular y la acción fundamental de un museo; los académicos y las instituciones de investigación no-museales consideran que el centro de los museos se encuentra en la preservación de los bienes de cultura material como documentos y en su correcta catalogación para efectos de consulta especializada; los gerentes y gestores culturales, administradores y economistas plantean que el problema crucial del museo debe enmarcarse en un conjunto de estrategias orientadas a su sostenibilidad como institución de servicio público.

Un factor singular que conduce a propagar el efecto *rizoma*, es la naturaleza transversal de las distintas funciones y componentes esenciales de un museo. Incluso funciones especializadas como la investigación curatorial, la conservación y la educación, en realidad solo pueden llevarse a cabo como funciones transversales por cuanto involucran todos los componentes o categorías de un museo. La exhibición y la seguridad actúan como componentes transversales, pero también lo hacen la musealización, el contenido/patrimonio y los derechos culturales. Este carácter transversal de todos los componentes y funciones básicas se ilustra en el anexo 2.

23 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated from the French by Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987): 21.

Los conjuntos nodales que integran el rizoma no son igualmente productivos ni consumen recursos de la misma manera, así como las diversas partes pueden incidir de variadas formas sobre el resto del conjunto y algunas logran dar frutos más visibles que otras (o mostrar de manera más evidente sus frutos, aunque sean iguales o aún inferiores que los frutos de otros nodos del rizoma). En el museo, sin embargo, el rizoma es un solo organismo donde cada nodo corresponde a cada una de las funciones básicas y transversales (educación, investigación, conservación, etc.) y, en algunos museos, ciertos nodos pueden crecer y generar otros sub-nodos, mientras determinados nodos continúan operando en el mismo tamaño o, incluso, disminuyen o se funden con otros (la administración, la seguridad, la infraestructura física, la gestión del equipo humano, las redes tecnológicas de informática y comunicaciones, etc.). En algunos casos, la hipertrofia de un nodo puede generar otros sub-nodos que compiten con los nodos esenciales inherentes a la naturaleza del museo (el *marketing*, como sub-nodo derivado de la administración del museo, es un caso frecuente, así como los laboratorios y talleres de restauración, derivados de la función de conservación).

En principio, el efecto rizoma podría parecer un modelo del azar o del caos. Por el contrario, el desarrollo aparentemente desordenado del rizoma se deriva de la forma en que se articulan los bulbos o nodos y de las condiciones variables del entorno que generan el crecimiento desigual de los nodos, el surgimiento de otros y el desarrollo de múltiples sub-nodos. El rizoma tampoco carece de centro por completo, como se ha asumido de manera recurrente. Lo que sucede en el rizoma es que su centro por lo general no se ubica en un solo nodo, sino en un área del conjunto nodal, y se desplaza con frecuencia, dependiendo del ritmo de crecimiento de los diversos nodos y el surgimiento de numerosos sub-nodos. El centro del rizoma es relativo, móvil y cambiante²⁴.

A partir del efecto rizoma es posible asumir que una colección patrimonial puede limitarse a ser solo eso, si no surge aquel bulbo o nodo esencial que la hace convertirse en una colección museográfica. De la misma manera, sin el nacimiento de otros bulbos o nodos esenciales de un museo, la colección museográfica no llegará a ser museo en sentido estricto. Este efecto rizoma ayuda a comprender por qué unos museos son más elitistas que otros, por qué unos museos se centran más en el patrimonio inmaterial que en las colecciones tangibles, o por qué unos

24 Ídem. De acuerdo con el modelo de G. Deleuze y F. Guattari, el rizoma implica una forma de organización en la cual “las partes individuales son intercambiables, definidas solo por su estado en un momento dado, de tal manera que las operaciones locales *son coordinadas* y el resultado global final es sincronizado sin una agencia central”. Subrayado fuera del texto.

museos privilegian las colecciones sobre los públicos, y viceversa; incluso nos lleva a reconocer fácilmente las diferencias (y también afinidades) entre un museo y un parque de diversiones, un edificio histórico con funciones no-museales o una colección pública. Con frecuencia, es en la figura del director del museo donde se manifiesta de manera más visible el efecto rizoma, dependiendo de su perfil disciplinar (existiendo grandes variaciones de enfoque si su perfil es de gerente o especialista en finanzas, gestor cultural, educador, conservador o investigador, para citar solo algunos ejemplos); pero también el efecto rizoma se manifiesta en los distintos niveles de especialización o de autoridad intelectual de los encargados de cada área del museo, en cuanto sus conocimientos y relaciones académicas pueden llevar a engrosar o desarrollar en mayor medida alguna(s) de las funciones del museo con relación a otras. Impulsado por diferentes factores internos y externos, este efecto en un museo puede conducir igualmente a diversificar actividades de un área o función de tal forma que genere ramificaciones hacia otro tipo de actividades, en algunos casos más relacionadas con un centro cultural general o con un espacio recreativo convencional, que con un museo en cuanto tal.

El efecto rizoma, entendido como la aplicación metafórica al campo de los museos de solo una parte del modelo epistemológico formulado por G. Deleuze y F. Guattari²⁵, nos permite comprender mejor las dinámicas que conducen a la existencia de museos centrados en la actividad de coleccionar y exhibir —con débil o casi nula actividad de investigar y conservar científicamente— y museos centrados en la exhibición y la realización de actividades educativas —con escasa o marginal actividad de conservación y una ausencia de planes de adquisiciones—. Por ejemplo, las estructuras del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York y del Museo Británico de Londres, dotadas de fuertes departamentos de conservación y restauración de colecciones, son sensiblemente disímiles de otros museos que no realizan grandes inversiones en laboratorios y talleres de restauración, prefiriendo un mayor énfasis en el diseño museográfico y en la creación de múltiples servicios para los diferentes públicos. Las siguientes figuras ilustran el contraste entre los dos modelos:

25 Resulta obvia la imposibilidad de aplicar íntegramente al campo de los museos el conjunto del modelo epistemológico desarrollado por G. Deleuze y F. Guattari. Esto se debe en parte a la complejidad del modelo en sí mismo, pero también a la imposibilidad de insertar dicho modelo dentro de una institución occidental surgida de la Ilustración y de sus esquemas jerárquicos. El organigrama de cualquier museo comienza por establecer las relaciones funcionales en su interior, lo cual implica estructuras jerárquicas marcadas o, como mínimo, relaciones claramente definidas de coordinación entre las partes, como es el caso de los museos comunitarios.



Figura 2. Variaciones del efecto rizoma en los museos –Hipertrofia e hipotrofia de algunas funciones y componentes–. **A. Modelo centrado en el lugar, el contenido y la musealización.**



B. Modelo centrado en la comunicación y educación, los derechos culturales y la sociedad.

Si bien las figuras anteriores ejemplifican sólo dos típicas estructuras de museos, las cuales presentan grandes variaciones del efecto rizoma –a partir del mayor o menor énfasis en algunos de sus componentes–, asimismo es posible encontrar otros esquemas frecuentes: en particular el

énfasis en el contenido (conformación de colecciones y su preservación) es enorme en los museos tradicionales de arte, arqueología e historia, considerados “patrimoniales”, y en los museos de ciencias naturales; una variante del esquema anterior se centra en la exhibición de las colecciones, como prioridad esencial en la percepción tradicional del museo; la preferencia por la investigación es más grande y notoria en museos de ciencias naturales, museos arqueológicos y, en general, en museos universitarios; las estrategias de sostenibilidad (y *marketing*) son enormes en museos que dependen de fundaciones creadas por la empresa privada o en los museos públicos de Estados con políticas neoliberales; y finalmente, en un tipo de gráfico de estas características, el lugar/territorio solo podría dibujarse como una luz intermitente y móvil en el caso de algunos museos contemporáneos que no cuentan con una sede permanente y realizan sus actividades en forma discontinua y en diversos lugares.

Sobre las distintas maneras en que el efecto rizoma se manifiesta de un museo a otro, también influye una situación tangencial, consistente en las variaciones de carácter —conservador o innovador— de las diferentes funciones del museo. En este sentido, la posibilidad de generar grandes transformaciones en una estructura museística viene en parte determinada por la mayor o menor incidencia de la naturaleza conservadora de ciertas áreas (adquisición, registro y catalogación de las colecciones, ciencias aplicadas a la conservación y la restauración, algunas disciplinas científicas de investigación curatorial de las colecciones), así como por las tendencias esencialmente liberales o innovadoras de otras áreas (educación en museos, algunas disciplinas y tendencias curatoriales, comunicación, museografía, diseño de servicios al público, *marketing* y publicidad). Desde esta perspectiva, el crecimiento de ciertos bulbos del rizoma frente a otros (v.gr. el diseño de programas educativos frente al registro, documentación y conservación de colecciones; o la investigación curatorial frente al diseño museográfico y el *marketing*) genera enfoques cambiantes en la presentación del museo hacia sus públicos, pero también posibilidades variables de renovación institucional²⁶.

Otras maneras de comprender las variaciones de este efecto rizoma se ponen de manifiesto en el modelo de análisis desarrollado por Santos Zunzunegui desde la semiótica, cuando este autor describe las

26 Es claro que este enfoque se relaciona con la posibilidad de crear equipos de trabajo, para cada área al interior de los museos, y con la posibilidad de renovarlos incorporando múltiples miradas profesionales. Por consiguiente, en la medida en que un museo solo cuente con un pequeño equipo de trabajo, centrado en una orientación jerárquica desde la dirección o con escasa diversidad de disciplinas, su estructura organizativa desarrollará una fuerte tendencia hacia el *modelo del árbol* tradicional, jerarquizado y estático, más que hacia el *modelo del rizoma*, horizontal y dinámico.

diferencias y contrastes entre el Museo Tradicional, el Museo Moderno, el Museo No-tradicional y el Museo No-moderno²⁷.

Para efectos del presente estudio, las categorías incluidas en el análisis del efecto rizoma se encuentran en la base de las funciones y componentes esenciales del museo: 1) lugar/territorio; 2) contenido/patrimonio; 3) investigación; 4) comunicación y educación; 5) deleite y goce.

1. Museo – lugar/territorio²⁸

La dimensión más inmediata o palpable de un museo —material o virtual— es su existencia en un espacio concreto, un lugar/territorio, al cual se accede a través de un portal determinado y se recorre por aquellos circuitos o áreas previamente diseñados para el uso y disfrute de los visitantes. Como instituciones surgidas en la tradición de la cultura occidental, durante los últimos tres siglos los museos fueron considerados herederos directos del *Mouseion* de Alejandría y, como tales, intentaron imitarlo desde la propia caracterización formal del lugar. La arquitectura de los grandes museos de los siglos XVIII, XIX y gran parte del XX se propuso aludir a la apariencia de los templos griegos o de los centros de estudios clásicos de la Antigüedad, tales como el *Lyceum*, el *Gymnasium*, la *Akadēmia* y el *Mouseion*, con sus posteriores referentes neoclásicos. Lo anterior explica la afinidad estilística grecorromana o neoclásica en la arquitectura de museos muy distantes entre sí, tales como la Gliptoteca de Munich, el Museo Británico de Londres, el Museo Egipcio de El Cairo, el Museo Ashmoleano de Arte y Arqueología de la Universidad de Oxford, el Museo de Pérgamo y la Antigua Galería Nacional de Berlín, la Galería Nacional de Arte de Washington, el Museo del Prado (construido originalmente para alojar el Real Gabinete de Historia Natural), los Museos Vaticanos, o el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York²⁹.

27 Santos Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica* (Madrid: Ediciones Cátedra, en coedición con la Universitat de València, 2003): 77-142.

28 En esta parte del estudio se asume el territorio desde su dimensión espacial —geográfica, urbanística, ambiental— como soporte físico directo y contexto material en el que se encuentra implantado el museo, sin pretender ignorar sus dimensiones social, económica, cultural y organizacional. A su vez, la amplitud de la noción espacial de territorio presenta grandes variaciones entre distintos tipos de museo, dependiendo del alcance de los objetivos de acción cultural y social del museo en su contexto particular: desde la circunscripción al propio edificio donde se encuentra alojado y a su entorno inmediato (la plaza o el parque donde se encuentra ubicado y las fachadas o edificios que lo circundan), hasta el desarrollo de acciones en el barrio o sector de la ciudad a la que pertenece el museo, o en toda la región geográfica habitada por las comunidades a las que éste presta sus servicios. La categoría de lugar/territorio en el caso de los ecomuseos, como se verá más adelante, adquiere una dimensión integral específica.

29 En América Latina, dos proyectos de arquitectura neoclásica que cabe destacar aquí son los edificios creados por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva para los Museos de Bellas Artes y de Ciencias Naturales de Caracas (1935-1939) —diseñados desde sus inicios para cumplir funciones museísticas— y

En el diseño arquitectónico contemporáneo, los museos constituyen un tema central donde el creador de un nuevo edificio plantea su concepción como una obra de arte en sí misma. “Estilísticamente, el museo sigue el tratamiento de un palacio”³⁰, no solo el de un templo clásico, en parte porque muchos de los referentes más antiguos del museo en la modernidad proceden de las colecciones instaladas en las residencias de la realeza, tales como el Palacio de Invierno de los emperadores rusos en San Petersburgo, construido entre 1754 y 1762 (origen del Museo del Hermitage)³¹, o el Palacio del Louvre, cuyos inicios se remontan a la construcción del castillo medieval, entre 1190 y 1202, y culminan con la construcción del actual palacio entre 1546 y 1756³². Aún en la actualidad, en el diseño de nuevos museos se busca preservar la esencia de la arquitectura como arte primigenio, tener como referentes los amplios espacios palaciegos, mantener el carácter majestuoso de escaleras y pórticos, conservar la escala monumental.

Incluso en los espacios imaginarios —o en los museos virtuales contemporáneos— la idea de lugar/territorio se mantiene como base fundamental del museo, en cuanto realización de un recorrido por un espacio, real o virtual. Recorrer un lugar, ingresar en él, visitarlo, son acciones consustanciales a la experiencia del museo, aunque no suficientes. De esta manera, el lugar en sí mismo no constituye el museo, puesto que un edificio vacío no puede ser más que eso. El lugar solo puede llegar a ser museo en cuanto espacio donde ocurren las experiencias que ocurren en un museo y en cuanto espacio que guarda las cosas que el museo guarda. El museo no puede instalarse y expresarse como tal sin ocupar previamente un lugar/territorio, pues hasta el mismo museo del ciberespacio tiene un lugar virtual al cual se ingresa y se recorre, un lugar que guarda los bienes virtuales que contiene un museo ciberespacial y donde se desarrollan las experiencias de una visita virtual. En este contexto, el lugar del museo corresponde al *locus* jurídico, en el sentido del recinto donde una cosa sucede, el sitio donde un evento específico ocurre³³. Y las cosas concretas que ocurren

el proyecto de reforma, restauración y adecuación del antiguo edificio de la Casa de Bombas de Agua de Buenos Aires, realizado por el arquitecto Alejandro Bustillo, para servir de sede al Museo Nacional de Bellas Artes (1931-1933). También en Argentina, por la misma época, fue significativa la decisión del Congreso de convertir en Museo Nacional de Arte Decorativo la residencia neoclásica de la familia Errázuriz Alvear, diseñada por el arquitecto francés René Sergent en 1911, cuya adquisición fue ordenada por la ley 12.351 de 1937.

30 Juan Carlos Rico, *Museos, arquitectura, arte: los espacios expositivos* (Madrid: Sílex Ediciones, 1999): 215.

31 *History of the Hermitage Museum*. Consultado el 12 de marzo de 2012, en: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/history/?lng=es>

32 *History of the Louvre: From Château to Museum*. Consultado el 12 de marzo de 2012, en: <https://www.louvre.fr/en/histoirelouvre/history-louvre>

33 Definición jurídica de *locus*, consultado el 24 de julio de 2011, en: <http://research.lawyers.com/>

en el espacio de un museo corresponden a las demás dimensiones de las que se ocupa este texto. En el origen del museo, ya fuera concebido como un templo o como un centro de estudio, el común denominador fue el lugar de reunión al cual se acudía para desarrollar una acción, en unos casos rendir homenaje o tributo, en otros adquirir conocimientos y discutir sobre diversas disciplinas.

Experiencia y narración

La experiencia de visitar el museo solo puede ocurrir allí mismo, dentro del museo y no fuera de él. Tal es la razón por la cual las extensiones de esa experiencia —en publicaciones impresas, fotografías, vídeos o medios digitales en 3D y 4D— se desarrollan en torno al lugar del museo y únicamente cumplen la función de servir como referentes de una experiencia que solo es posible sentir a plenitud dentro del lugar real. A diferencia de las bibliotecas, que ofrecen a los usuarios la posibilidad de retirar libros para leerlos en sus casas, o de los archivos, que cada vez más amplían sus servicios de reproducción digital para que sea posible consultarlos a distancia, los museos no pueden ofrecer la experiencia completa sino dentro de ellos. Es posible tener la experiencia de la lectura de un libro o de la consulta de documentos fuera de las bibliotecas y de los archivos, pero la experiencia integral de la visita a un museo no es susceptible de reproducción fuera de éste, a pesar de todos los recursos digitales cada vez más sofisticados que se han puesto a disposición a través de Internet, en torno a las visitas virtuales y la realidad aumentada.

El lugar/territorio que es posible recorrer físicamente en el museo equivale al espacio de disfrute de otros medios de expresión, así como la sala de lectura es uno de los mejores lugares para apreciar la literatura; el cinema y el “teatro en casa” lo son para el cine; los equipos receptores en lugares cerrados y vehículos lo son para la producción radial o televisiva; o las salas y pantallas de consulta de archivos lo son para el documento histórico. Sin embargo, el soporte de expresión del museo —su lugar o recinto— forma parte de aquellos componentes que lo distinguen sustancialmente de otros medios narrativos y, al mismo tiempo, explica por qué la virtualidad se ha constituido en la alternativa válida del lugar físico del museo. Como ningún otro medio narrativo, el museo ofrece la opción de escoger distintas maneras de recorrerlo o visitarlo, característica que impone una gran dificultad a los

curadores, en el sentido de asumir que una narración o relato en un museo no es posible expresarlo de la misma manera que se organiza dentro de un libro o un filme aunque, aparentemente, los tres medios se asimilen. En el museo, la narración siempre aparece como una ruta sugerida, como opción de recorrido o “lectura” para el visitante; y justamente la posibilidad de adoptar ilimitados recorridos personalizados es aquello que lo hace un medio singular. De esta forma, los curadores deben asumir que existen múltiples opciones de lectura del discurso contenido en un guion, no únicamente en el sentido semiológico de la interpretación —que es una constante en la lectura de cualquier mensaje— sino en particular en lo relativo a la libertad de movimiento y selección de contenidos que el visitante de un museo requiere o pretende encontrar.

Lo anterior implica aceptar que el recorrido del guion, tal como fue concebido por un curador, no siempre es la opción de lectura escogida por la mayoría de los visitantes del museo, lo cual suele ocurrir también con otros medios; pero, a diferencia de un libro, un filme o un programa radial o televisivo, en el museo cualquier recorrido es válido, es decir, se encuentran en el mismo nivel el recorrido del guion o un recorrido contrario al guion, en forma continua o discontinua, total o parcial. Esto se debe fundamentalmente a que los elementos con los que trabaja el museo, en contraste con la mayoría de medios narrativos, incluyen objetos autónomos que se conservan desarticulados —por representar historias independientes— dispuestos en un espacio que el visitante debe recorrer y conectar por sí mismo; en otras palabras, la lectura que el visitante puede realizar en un museo le implica desplazarse y participar, involucrándose con una serie de toma de decisiones en cuanto a aquello que desea ver y relacionar, sobre todo aquello que no desea ver, o que desea evitar ver. Lo más parecido, como experiencia, sería leer un libro seleccionando solo algunos capítulos o algunas páginas, o ver un filme escogiendo solo algunas escenas del mismo, lo cual implicaría en realidad no haber leído el libro ni visto el filme. En cambio, en el museo cada visitante elabora su propia selección según sus preferencias y todos los recorridos son igualmente válidos (o, al menos, deberían serlo). Las distintas aproximaciones de los visitantes al museo involucran diferentes niveles de motivación, inducción y formas de relacionarse con él. En este sentido, S. Zunzunegui ha señalado que “todo museo es, por definición, un lugar de tentación”³⁴.

El lugar/territorio puede analizarse también como contenido o patrimonio, en la medida en que se haya constituido progresivamente

34 Santos Zunzunegui, op. cit.: 150. Subrayado en el texto original.

como recinto cargado de particulares significaciones y acontecimientos históricos, artísticos o culturales. Si bien el contenido o patrimonio de un museo generalmente se concentra en los bienes culturales situados en su interior, en muchos casos también el propio recinto constituye parte integral del contenido o patrimonio cultural que el museo conserva y difunde. En estos casos, el museo exhibe y se exhibe, el museo resguarda y se preserva a sí mismo, ejerce la comunicación y la conservación sobre su contenido y también sobre su continente. Los palacios reales que se transformaron en museos o los edificios que fueron diseñados originalmente como museos pero que, por su antigüedad, ya se han incorporado al conjunto de valores del museo mismo, constituyen ejemplos concretos de esta dimensión del lugar, así como aquellos recintos que fueron diseñados inicialmente para funciones de diversa índole (tales como instituciones educativas, claustros religiosos, fábricas, bodegas e incluso cárceles u hospitales)³⁵, también contribuyen a llenar de múltiples sentidos el museo, en un espacio que ya no puede ser leído como un simple contenedor o un lugar destinado a alojar, conservar y exhibir colecciones.

Una tipología más precisa e imponente la constituyen las casas museo históricas o los museos de sitio, en general y, dentro de ella, los parques arqueológicos que preservan evidencias de cultura material arquitectónica, las necrópolis que han sido exhumadas para investigación y convertidas en lugares de interés cultural y turístico, así como los sitios de conciencia que fueron escenario de crímenes de lesa humanidad, tales como el campo de concentración y exterminio de Auschwitz-Birkenau en Polonia, el Museo Gulag en Perm-36 en Rusia, la Casa de los Esclavos en Senegal, o el Parque por la Paz de Villa Grimaldi en Chile³⁶. En cierto modo, los límites de separación de estas tipologías pueden llegar a ser muy difusos, como sucede con las divergencias de significación entre los parques arqueológicos, los museos de sitio y los centros históricos. Tal es el caso de diversos lugares preservados desde la Antigüedad o excavados a partir del siglo XVIII en el centro histórico de Roma, donde la Superintendencia Especial para los Bienes Arqueológicos tiene a su cargo

35 Es posible encontrar esta tipología de lugares en todo el mundo, en recintos casi siempre ocupados como una estrategia para preservar antiguas construcciones de especiales características históricas, estéticas o arquitectónicas. En Colombia es el caso del Museo Colonial (antigua sede del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús, conocido como Casa de las Aulas), el Museo Nacional (instalado en la antigua Penitenciaría del Estado de Cundinamarca), ambos ubicados en Bogotá, o el Museo de Arte Moderno de Medellín (recientemente instalado en la primera planta de producción de la empresa Siderúrgica Simesa, conocida como Talleres Robledo).

36 La Coalición Internacional de Museos de Conciencia en Sitios Históricos (hoy conocida como Coalición Internacional de Sitios de Conciencia) fue creada en 1999 con “la creencia de que, recordando los padecimientos del pasado, podemos reflexionar sobre nuestra realidad actual y crear cambios significativos para el futuro”. En: *What are Sites of Conscience?* Vídeo institucional, consultado el 18 de mayo de 2012 en: <http://www.sitesofconscience.org/about-us>

la protección, conservación, mantenimiento y administración de un vasto y complejísimo conjunto de espacios que están clasificados en dos grupos (museos y sitios arqueológicos) los cuales, aparentemente, se diferencian entre sí por la existencia de una colección de bienes muebles, en el caso de los museos, aunque también existan objetos, relieves o pinturas murales —pero adheridos a los muros, pisos y techos— en el caso de los sitios arqueológicos. Esta distinción es notoria, por ejemplo, entre el Museo de las Termas de Diocleciano y el sitio arqueológico Termas de Caracalla³⁷.

La dimensión de lugar/territorio sirve al museo para acoger y alojar un patrimonio al cual se acude a visitar. Como lugar cerrado o delimitado, el museo resguarda un patrimonio que solo en condiciones excepcionales es posible ubicar al aire libre, por restricciones de seguridad y conservación. A ese lugar se acude para apreciar el patrimonio público que el museo protege bajo techo o en un lugar de acceso controlado, bajo su responsabilidad. La idea de museo como lugar cerrado o de acceso supervisado y restringido es una concepción que lo caracteriza como recinto de protección patrimonial, dentro del cual se involucran otros espacios no cerrados que rodean al museo y sobre los cuales puede proyectar también su acción cultural. La concepción de los centros históricos de las ciudades, los parques arqueológicos, los caminos o las reservas naturales como espacios patrimoniales abiertos y dinámicos, que involucran un trabajo museal de conservación, educación e interpretación de sus contenidos, coincide con el concepto de *territorio museo* definido por Jordi Padró Werner como “una oferta de ocio cultural y ecológico, que se manifiesta como un gran museo al aire libre, abierto y habitado, en continuo movimiento y transformación, compuesto de centros de visitantes, monumentos visitables, itinerarios señalizados, alojamientos, etc.”³⁸. Sin embargo, este concepto es mucho más amplio, pues no se encuentra delimitado como un espacio de uso cultural exclusivo sino, por el contrario, vincula la vida cotidiana existente en el territorio como parte del interés del lugar, permitiendo que los bienes culturales y los discursos expositivos se presenten en su contexto original y, al mismo tiempo, en su contexto social contemporáneo. A su vez, el *territorio museo* designa un modelo organizativo orientado a encauzar procesos de desarrollo sostenible, a partir de una estructura de gestión del uso del patrimonio que implementa una estrategia de interpretación del territorio, estrategia que ha sido concebida por consenso con las comunidades que lo habitan.

37 Consultado el 29 de septiembre de 2012 en: <http://archeoroma.beniculturali.it/en/museums/national-roman-museum-baths-diocletian> y en: <http://archeoroma.beniculturali.it/en/archaeological-site/baths-caracalla>

38 Jordi Padró Werner, “Territorio y gestión creativa del patrimonio cultural y natural”, *Ábaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, 34 (2002): 58.

La concepción de *territorio museo* tiene sin duda su origen en los presupuestos de la categoría de *ecomuseos* y en los planteamientos de la *Nueva Museología* que se gestaron en la década de 1970. La caracterización del *ecomuseo*, según Georges Henry Rivière,

[...] tiene en cuenta la presencia de poblaciones que participan en su concepción y en su desarrollo. [...] Se trata de] un instrumento que un poder público y una población conciben, fabrican y explotan conjuntamente; este poder, con los expertos, las facilidades, los recursos que le proporciona; la población, según sus aspiraciones, su cultura, sus facultades de aproximación. Un espejo en el que esa población se mira para reconocerse en él [...] Una expresión del hombre y la naturaleza [...]. Una expresión del tiempo [...]. Una interpretación del espacio [...]. Un laboratorio, en la medida en que contribuye al estudio histórico y contemporáneo de esa población y de su medio³⁹.

Finalmente, la Nueva Museología introdujo la noción de territorio como espacio de actuación del nuevo museo. En oposición al museo tradicional, conformado por un edificio, una colección y un público, la Nueva Museología propuso un museo compuesto por un territorio, un patrimonio y una comunidad, donde “el campo de acción del nuevo museo resulta ser el territorio de su comunidad; territorio definido en el sentido de entidad geográfica, política, económica, natural y cultural. La infraestructura museográfica se descentraliza, se fragmenta y convierte el territorio en el medio de equipos diversos”⁴⁰.

2. Museo – contenido/patrimonio⁴¹

Aparentemente el recinto o lugar del museo, en su función de contenedor o escenario, no podría desarrollar sus acciones si no posee a su vez un contenido de patrimonio cultural o de patrimonio natural –material e/o inmaterial–. En cierto modo, el contenido o patrimonio de un museo corresponde al conjunto de materias o asuntos de los que

39 Jean Tucoc-Chala, *Del museo forestal al ecomuseo de la Gran Landa: un espacio entreabierto*. (De la Lección de G.H.R. del 22 de enero de 1980). En: Hélène Weis (ed.), *Georges Henry Rivière: La Museología. Curso de museología / textos y testimonios*. Traducción de Antón Rodríguez Casal (Madrid: Ediciones Akal, 1993): 211-218.

40 Marc Maure, “La nouvelle muséologie, qu’est-ce-que c’est ?”. En: Martin R. Schärer (Ed.). *ICOFOM Study Series, Museum and Community II*, 25 (1996): 130.

41 Esta categoría, de modo similar a la anterior, coincide en parte con uno de los cuatro elementos constitutivos del museo desarrollados por Aurora León en *El museo: teoría, praxis y utopía* (Madrid: Cátedra, 1982), denominados así: continente, contenido, planificación y público.

trata un libro y, de forma análoga, los bienes que contiene un museo —no obstante pueden organizarse dentro de una narración, de acuerdo con un guion o un texto curatorial— contienen a su vez múltiples historias propias, significan también de manera individual e integral, en forma autónoma e independiente, y pueden reorganizarse de manera indefinida o conservarse fuera del guion para usos de exhibición temporal o investigación, dentro del museo mismo o transitoriamente en otros museos; pueden ser, a la vez, elementos centrales de innumerables historias, fragmentos de un conjunto coherente o partes de un conjunto que se desarticula continuamente, que se transforma y rearticula de maneras muy distintas, indefinidamente. Este contenido puede ser resultado de la conformación planificada de colecciones de bienes muebles o de documentos de patrimonio inmaterial —reunidos de acuerdo con criterios o ámbitos delimitados previamente— o producto de hallazgos en excavaciones y de donaciones espontáneas o transferencias no previstas. Como se vio atrás, incluso la propia historia del museo y el mismo lugar o edificio forman parte de su contenido, en particular cuando se trata de edificios históricos (como las casas-museo) u obras arquitectónicas contemporáneas de especial valor estético, así como en el caso de inmuebles conformados por parques arqueológicos o reservas naturales.

Los objetos que están en los museos han ingresado allí, no por su valor de uso (que básicamente han perdido o pierden al ser extraídos de su contexto) ni han sido escogidos solo por sus valores estéticos, sino especialmente por la capacidad que tienen de producir significado, noción que comparten con los bienes de una colección pública, entendida como un conjunto de objetos que han sido retirados del circuito comercial y que son expuestos con un propósito cultural definido⁴². De esta forma, los objetos entran “en un orden simbólico que les confiere una nueva significación, lo que conduce a Krzysztof Pomian a llamarlos «portadores de significación» (*semióforos*) y a atribuirles un nuevo valor que en principio es puramente museal, pero que puede devenir económico. Se transforman así en testimonios (con-)sagrados de la cultura”⁴³. El concepto de objeto semióforo implica necesariamente una explícita alusión a la función perdida y, de modo simultáneo, la manifestación de otro(s) significado(s) que trasciende(n) su expresión formal. Los objetos semióforos son, así mismo, resultado de un ejercicio de selección y exclusión que responde a una determinada concepción del mundo y de la sociedad, puesto que “estos conjuntos de objetos

42 Liz Vahia, “O Olhar de Peter Greenaway sobre o papel dos museus na sociedade contemporânea”, *Revista artciencia.com*, VII: 14 (2011-2012): 3. Consultado el 27 de octubre de 2013 en: <https://revistas.rcaap.pt/artciencia/article/view/12188>

43 André Desvallées y François Mairesse (dirs.). *Conceptos claves de museología*. Traducción de Armida Córdoba (París: Armand Colin e ICOM-ICOFOM, 2010): 63. Subrayado en el texto original.

son, de hecho, simplemente manifestaciones de diferentes centros de importancia social donde lo invisible es transformado en lo visible en variados y jerarquizados grados”⁴⁴.

Así pues, la creación de colecciones en los museos, junto con su documentación y su incremento, obedece a circunstancias y móviles específicos, vinculados no solo a las políticas relativas a la educación, la difusión cultural y la concepción socio-política del pasado y del patrimonio público en un momento histórico determinado, sino también a las intenciones o preferencias personales de quienes dirigen y ejercen la gestión del museo en cada época y a las posibilidades económicas de la entidad con relación a la disponibilidad de recursos destinados a la adquisición de nuevas piezas para las colecciones. El azar también determina con frecuencia la conformación de las colecciones, en la medida en que el museo se ha ido ubicando en el imaginario colectivo como lugar consagratorio dentro del cual, se asume, deben conservarse —y permanecer— aquellos objetos dignos de preservación y difusión pública. Así, surgen espontáneamente voluntades personales de entregar objetos que, a partir de un momento determinado, adquieren la vocación de transformarse en *musealia*⁴⁵ o en bienes destinados a preservarse en un museo. Entre muchos ejemplos en Colombia, se destacan los gestos patrióticos de donación en los inicios de la República, como aquél expresado por el mariscal Antonio José de Sucre cuando envía al director del Museo de Bogotá, desde el Cuartel General en La Paz, “el manto ó acso de la reina esposa de Atahualpa que he podido conseguir como un monumento de antigüedad digno del museo de la capital de Colombia, y mucho más digno después que las tropas de nuestra patria han vengado la sangre de los inocentes Incas y libertado su antiguo imperio”.⁴⁶

Aunque sería lo deseable, la mayoría del contenido de un museo no siempre es producto de la investigación científica, como se verá más adelante. Sin embargo, es claro que las decisiones de incorporar un objeto al museo obedecen no solo a las conclusiones de su investigación o a las disposiciones para rendir homenaje a la obra de un artista, o a la memoria de un personaje o de un acontecimiento, sino también a los complejos sistemas de valores y de voluntades políticas, científicas y sociales que se encuentran en la base de tales decisiones.

44 Krzysztof Pomian. *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800*. Translated from the French by Elizabeth Wiles-Portier (Cambridge: Polity Press, 1990): 32.

45 Término introducido por Zbyněk Z. Stránský para referirse a los objetos que han sido sometidos a la operación de musealización y que, de esta manera, adquieren el estatus de objetos de museo.

46 Gaceta de Colombia, Bogotá, N.º 222, 15 de enero de 1826. Citado en: Martha Segura. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994*. Tomo I: Cronología (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura - Museo Nacional de Colombia, 1995): 61-62.

Todas estas fuerzas de distinto origen influyen en la caracterización, los énfasis, ritmos e intensidades que van moldeando las colecciones de los museos a medida que van surgiendo y aumentando de tamaño, adquiriendo a su vez una manera de articularse con los demás objetos, entre sí y, en forma simultánea, con los demás componentes del museo. Refiriéndose a los mecanismos de circularidad que sustentan el funcionamiento del museo como sistema, M. Fehr afirma que,

[...] estructuralmente, las colecciones de los museos tienen de esta manera un carácter autoevidente, axiomático o incontrovertible. Ellas son asociaciones entre objetos que surgen como resultado de interpretaciones, las cuales adquieren legitimidad a través de los objetos en sí mismos. [...] La circularidad también existe con relación a los criterios sobre los cuales se basan las interpretaciones —cada criterio puede desarrollarse a la vez fuera de la realidad de la que provienen los objetos y desde la realidad a la cual el museo pertenece. Y continúa existiendo entre los objetos y las colecciones de objetos, porque solo aquellos objetos que llenan los criterios de la colección son aceptados dentro de las colecciones. [...] Y finalmente, la circularidad también existe en la relación entre todos los contenidos y el contenedor de un museo, a tal punto que éste los contiene a todos pero a su vez depende de ellos para su propia existencia⁴⁷.

Patrimonio cultural inmaterial

Adicionalmente, tanto el proceso de *patrimonialización* como el de *musealización*, tal como se verá más adelante, coinciden en el presupuesto esencial de preservar para el futuro. Procurar la conservación de los bienes patrimoniales, dentro o fuera del museo, es un objetivo inherente a las categorías de patrimonio cultural y natural, en especial en cuanto se refiere a evitar, a toda costa y por todos los medios posibles, aquellos factores que pueden causar su deterioro o destrucción. En el caso del patrimonio cultural inmaterial o patrimonio vivo, la Unesco ha desarrollado un concepto similar al de conservación y protección denominado “salvaguardia”, en el cual se incluyen todas aquellas “medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión —básicamente a través de la enseñanza formal y no formal—

47 Michael Fehr. Op. cit.: 75-76.

y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos”⁴⁸.

Con relación al carácter inasible del patrimonio cultural inmaterial, el museo se aproxima a éste de tres maneras principales. En una primera instancia, la documentación e investigación del patrimonio inmaterial se desarrollan en función de los objetos que son huellas o testimonio de diversas prácticas, tradiciones o rituales. Tales objetos no pueden ser comprendidos íntegramente sin la investigación científica —y su correspondiente documentación, catalogada y sistematizada— de las manifestaciones inmateriales que les dieron origen o a las que estuvieron vinculados, dado que, por la naturaleza misma del patrimonio vivo, éste no puede ser preservado dentro del museo sino solo sus huellas, tal como se desprende de su propia definición. El patrimonio cultural inmaterial comprende todos aquellos “usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. [...] Transmitido] de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia [...]”⁴⁹.

En segundo lugar, el museo puede ser un escenario que acoge manifestaciones del patrimonio inmaterial y de esta manera las valora y difunde, ofreciendo la posibilidad de experimentar directamente este patrimonio vivo, sin las mediaciones de su documentación o de su registro en soportes electromagnéticos, ópticos y digitales⁵⁰. Y en tercera instancia, los museos también desarrollan espacios de interpretación del patrimonio inmaterial, a través de diversos recursos museográficos inmersivos y de realidad virtual que permiten experimentar aproximaciones vivenciales para una mayor comprensión y valoración de este patrimonio.

La importancia del patrimonio cultural inmaterial, por su naturaleza

48 Unesco. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Adoptada en la 32.ª Conferencia General de la Unesco, París, 2003, artículo 2, inciso 3.

49 *Ibíd.*, inciso 1.

50 Uno de los mayores ejemplos del rol del museo como escenario del patrimonio cultural inmaterial lo constituye el *Smithsonian Folklife Festival* que organiza anualmente en Washington el *Smithsonian Institution's Center for Folklife and Cultural Heritage*, el cual se define como “una exposición internacional de patrimonio cultural vivo [...] una presentación educativa que exhibe muestras culturales de las comunidades [...] un ejercicio de democracia cultural, en la cual quienes ejercen las prácticas culturales hablan por sí mismos, con sus colegas y con el público. [...] Iniciado en 1967, el Festival se ha convertido en un modelo nacional e internacional de presentaciones basadas en la investigación de las tradiciones culturales vivientes contemporáneas”. En: *Smithsonian Folklife Festival. Mission and History*. Consultado el 4 de octubre de 2012, en: <http://www.festival.si.edu/about-us/mission-and-history/smithsonian>

inherente, indivisible e interdependiente del patrimonio material, condujo al Consejo Internacional de Museos a incluirlo expresamente dentro de su definición de *museo* a partir del año 2007⁵¹. No obstante, es muy probable que la mayoría de museos de los países miembros de la Unesco no hayan percibido aún la trascendencia de esta decisión. Con frecuencia este tema se ha asumido por los museos de la manera más elemental, acudiendo solo a la puesta en escena de la documentación o registro de expresiones inmateriales (como complemento de las exhibiciones a través de vídeos y grabaciones de audio). En otros casos, y en forma contradictoria, las manifestaciones inmateriales se han asumido como espectáculos, como reductos contemporáneos del exotismo dominante en las exposiciones universales y coloniales del siglo XIX, las cuales han sido ejemplificadas en las últimas décadas dentro de las exposiciones de diálogos intercontinentales promovidos por varios países de Europa, en instituciones como el Humboldt Forum, en Berlín, o el Centro Georges Pompidou y el Museo del Quai Branly, en París. En este último ocurrió recientemente un fenómeno singular, tan paradójico como el propio carácter que originó este Museo. Se trata de la muestra *L'invention du sauvage. Expositions* (presentada en inglés como *The Invention of the Savage. Human Zoos*), premiada como “Mejor Exposición 2011” en los Globos de Cristal de Arte y Cultura. La muestra tuvo como propósito explorar los “límites entre lo exótico y lo monstruoso, entre la ciencia y el voyeurismo, entre exhibición y espectáculo, y cuestionar al visitante sobre sus propios prejuicios en el mundo actual. Si aquellas exhibiciones desaparecieron en forma progresiva a partir de la década de 1930, posiblemente se debió a que, para entonces, ya habían logrado su trabajo: crear una frontera entre los sujetos exhibidos y los visitantes. Una frontera que es posible preguntarse si existe hoy todavía”⁵².

La pregunta de fondo es válida, ante la desaparición ulterior de tales exhibiciones en 1958, suplantadas eficazmente por la industria del espectáculo, el cine y la televisión.

Objetos semióticos

En definitiva, los objetos de los museos no son piezas aisladas, pertenecen a un sistema discursivo que trasciende no solo los objetos sino el propio museo (el museo mismo, como institución, no está aislado

51 Estatutos adoptados por el ICOM en la XXI Conferencia General realizada en Viena, Austria, 19-24 de agosto de 2007, artículo 3, sección 1. Con anterioridad al año 2007, la definición de *museo* del ICOM estaba referida únicamente a los “testimonios materiales del ser humano y de su medio ambiente”.

52 Consultado el 24 de noviembre de 2012 en: <http://www.quaibranly.fr/fr/programmation/expositions/expositions-passees/exhibitions.html>

de la sociedad). Ese sistema discursivo es expresado en las diversas estrategias museográficas que permiten articular las piezas a un conjunto integrado de ideas y sensaciones, textos e imágenes, que desencadenan nuevas percepciones y asociaciones en torno a los objetos e inciden en la transformación de la mirada, puesto que, “al estar exhibido, el objeto de museo deja de ser lo que es «en sí mismo» (lo que, no obstante, ya lo incluye en una cultura y por tanto le confiere el carácter básico de Objeto Semiótico) y comienza a estar en representación de algo (lo que le confiere el carácter derivado de Semiosis Sustituyente)”⁵³.

El objeto significa en el museo de un modo específico, así como la frase y el párrafo significan en el libro, y la imagen y el sonido significan en el cine. Pero también el espacio vivido o experimentado —no solo el espacio visto— y la manera en que éste se recorre tienen un significado particular en el museo, tal como se mencionó atrás.

Estando los objetos semióticos, desde el escenario del museo, siempre dispuestos a comunicar significados heterogéneos, surge la pregunta por la intencionalidad de aquello que comunican en cada exhibición: ¿desde cuáles tendencias ideológicas o disciplinas científicas se ha querido que el patrimonio de los museos hable a los visitantes de estos espacios? En diferentes épocas los objetos de los museos han hablado de múltiples maneras: desde las ciencias naturales, los objetos han hablado de un orden taxonómico y un determinismo sujeto a leyes y estructuras espaciotemporales; desde las artes, entre muchos otros enfoques, han hablado de la poética de la contemplación y del valor individual del sujeto, de su contingencia y de las profundidades de su dimensión emocional y existencial; desde las ciencias sociales y humanas, los objetos han hablado de la evidencia de acontecimientos que han transformado las sociedades, de las contradicciones del pasado y de las infinitas posibilidades de resignificación del patrimonio cultural; y desde las ciencias políticas y económicas, los objetos de los museos han hablado desde una interpretación de los poderes y fuerzas políticas que determinan la realidad social, como vinculación del pasado en función de la explicación y legitimación del presente.

Con relación a la valoración simbólica del patrimonio contenido en los museos, más allá de sus valores económicos y estéticos, Aloïs Riegl estableció una valoración de la memoria que vincula la naturaleza de

53 Susana Tuler y Marisa Prada. *Las re-presentaciones del Museo de Ciencias Naturales de La Plata*. Trabajo realizado para el Equipo de Investigación “El Museo: Patrimonio y Sociedad; Conocimiento y Comunicación. Elaboración, descripción y justificación de un conjunto de operaciones semióticas para su diseño y análisis”; Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP; Director: Juan Magariños de Morentin. 2003. Consultado el 25 de noviembre de 2012 en: http://www.archivo-semiotica.com.ar/Tuler-Prada.html#_edn1

los monumentos conmemorativos con la intención de permanencia de las instituciones museales: “Mientras el valor de antigüedad se basa exclusivamente en la destrucción [o deterioro progresivo], y el valor histórico pretende detener la destrucción total a partir del momento actual —aun cuando su existencia no estaría justificada sin la destrucción acaecida hasta ese mismo momento—, el valor rememorativo intencionado aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de génesis”⁵⁴.

Por su parte Guy Debord, desde la perspectiva crítica de la sociedad del espectáculo, cuestiona la manera en que “la burguesía diseminó ampliamente la rigurosa mentalidad del museo, del objeto original, de la crítica histórica precisa, del documento auténtico. Hoy, sin embargo, la tendencia a reemplazar lo real con lo artificial es ubicua. Al respecto, es fortuito que la polución del tráfico haya necesitado reemplazar [...] las estatuas romanas en la puerta de Saint-Trophime en Arles, por réplicas de plástico. Todo será más hermoso que antes, para las cámaras de los turistas”⁵⁵.

Esta visión radical —que lleva a despreciar todo intento de reproducción o al menos ubica en un lugar secundario el problema de la conservación o la lucha contra la destrucción del patrimonio— contrasta con muchos de los análisis de A. Riegl referidos a la copia como sustituto del documento original, sosteniendo que

el culto al valor histórico, si bien solamente concede un valor documental total al estado original de un monumento, admite también un valor limitado de la copia, en el caso de que el original (el «documento») se haya perdido de modo irrecuperable. En estos casos solo se dará un conflicto irresoluble con el valor de antigüedad cuando la copia se presente no como una especie de aparato auxiliar para la investigación científica, sino como un sustituto equivalente al original, pretendiendo ser apreciado por sus valores histórico-estéticos (la torre de San Marcos)⁵⁶.

Finalmente es importante mencionar que el contenido de un museo,

54 Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Traducción de Ana Pérez López (Madrid: Visor, 1987): 67.

55 Guy Debord. *Comments on the Society of the Spectacle*. Translated from the French by Malcolm Imrie (New York: Verso, 2002): 51. La restauración de la fachada de la iglesia de Saint-Trophime, a la que se refiere G. Debord, se llevó a cabo entre 1988 y 1995 con recursos de la ciudad y con una gran donación del World Monuments Fund de Nueva York. La intervención de las estatuas romanas, que se propuso restituir sus valores estéticos originales con extrema fidelidad, fue duramente debatida en su momento al problematizar las diferencias entre restaurar y reemplazar.

56 Alois Riegl. Op. cit.: 65. Se refiere a la reconstrucción de la torre del *campanile* (campanario exento)

en cuanto conjunto patrimonial que ha sido acumulado progresivamente por los miembros de una sociedad caracterizada por un sistema de valores estratificado, también aparece estratificado en su interior. A los objetos de sus colecciones se aplican diferentes tratamientos, dependiendo de si son reconocidos con una amplia valoración social y académica —lo que los lleva a ocupar espacios privilegiados de exhibición— o si forman parte de una creciente masa de piezas que comparten un carácter complementario o accesorio. Los conjuntos de piezas que se encuentran ocultos en los lugares de almacenamiento o depósito, son generalmente denominados colecciones en reserva, colecciones de estudio, colecciones de referencia o de investigación. Aparentemente, estas colecciones ocultas podrían considerarse como pertenecientes a una categoría *inferior* a las que se exhiben de manera permanente; no obstante, su importancia científica y cultural se sitúa en el mismo nivel. Al respecto, Suzanne Keene ha llegado a cuestionar la paradoja del museo en su rol de simple contenedor y escenario de actuación de las colecciones, cuando plantea que la percepción de una sociedad sobre sus bienes de patrimonio cultural y natural es resultado de una compleja combinación de actitudes sociales, políticas y económicas, a tal grado que, “desde un punto de vista político, las colecciones son fácilmente confundidas con los museos, pero ellas deberían ser reconocidas como recursos que son mucho más durables y valiosas que el museo que las está alojando, quizás temporalmente”⁵⁷.

Esta perspectiva de interpretación sobre la relación de las colecciones con el museo que las contiene resulta extraña a primera vista, considerando que el museo no podría existir sin un patrimonio cultural en torno al cual desempeña sus funciones para la sociedad. Sin embargo, cuando S. Keene insinúa que las colecciones podrán sobrevivir a la desaparición del museo, en realidad toca fondo con relación al sentido de la inversión de recursos humanos, técnicos y económicos en la preservación de los bienes culturales. Los valores que han conducido a conservar y *musealizar* este patrimonio, implican que la exhibición no es la única utilización importante de las colecciones, ni en muchos casos la más sobresaliente. Los diferentes usos sociales de las colecciones —o del patrimonio cultural y natural en términos amplios— demuestran no solo la complejidad del museo como sistema, en cuanto impulsan al museo a actuar al servicio de la sociedad para satisfacer sus distintos requerimientos de utilización de este patrimonio, sino también ayudan

en la Plaza de San Marcos en Venecia, construida entre los siglos XI-XII y destruida totalmente, por causa de una falla estructural, el 14 de julio de 1902. Valorada como parte esencial del conjunto arquitectónico de la Plaza, el Concejo de la ciudad llevó a cabo su reconstrucción entre 1903 y 1912.

57 Suzanne Keene, *Fragments of the World: Uses of Museum Collections* (Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005): 25.

a comprender por qué este patrimonio no necesariamente tiene que ser conservado en un museo y, de hecho, se encuentra diseminado en muy diversos tipos de instituciones científicas, culturales, educativas, políticas y religiosas, con múltiples usos y propósitos: desde la investigación y la pedagogía, hasta la memoria y la identidad cultural, la creatividad y el disfrute, la contemplación y el culto, la inspiración y la reflexión.

Y, obviamente, este patrimonio se encuentra también en el dominio privado, para cuya protección el Estado, en varios países, ha adoptado legislaciones precisas. En el caso colombiano, las normas contenidas en la ley general de cultura (ley 397 de 1997), modificada por la ley 1185 de 2008, establecieron una protección especial para el patrimonio declarado *bien de interés cultural* en los ámbitos nacional, regional y local. Esta protección, a su vez, se desprende de uno de los principios fundamentales de la Constitución Política de Colombia: “es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación”⁵⁸.

Por último, desde una perspectiva estrictamente museológica, Tomislav Šola cuestiona la tradición —ya reevaluada, al menos teóricamente— de ubicar las colecciones materiales en el centro del museo, cuando plantea que “la obsesión con el objeto tridimensional es la evidencia contundente de la dificultad de comprender el verdadero propósito de los museos. El objeto de museo, recolectado, investigado, expuesto e interpretado, no es el producto final del proceso del trabajo museístico. [...] La cultura material puede ser instructiva, pero solo como un instrumento para la comprensión de la cultura inmaterial”⁵⁹.

3. Museo – investigación

Aunque los bienes que contiene un museo no siempre son o fueron adquiridos como resultado de investigaciones científicas, es responsabilidad de cada museo adelantar investigaciones sobre su patrimonio. El Código de Deontología del Consejo Internacional de Museos plantea así las responsabilidades académicas y científicas de los profesionales que laboran en estas instituciones: “Los miembros de la profesión museística deben promover la investigación sobre las colecciones, así como su protección y la utilización de información relacionada con ellas. Por lo tanto, deben evitar cualquier actividad o circunstancia que pueda acarrear

58 Artículo 8.º de la Constitución Política de Colombia, publicada en la Gaceta Constitucional No. 116 de 20 de julio de 1991.

59 Tomislav Šola, “Redefining collecting”. En: Simon J. Knell (ed.), *Museums and the future of collecting* (Aldershot, Ashgate Publishing, 2004): 254.

la pérdida de datos académicos y científicos”⁶⁰.

Los bienes culturales que posee un museo son fuentes primarias de información insustituibles, como lo son los documentos preservados en los archivos o los especímenes de las colecciones científicas de las universidades. En los términos del Código de Deontología del ICOM, “los museos poseen testimonios esenciales para crear y profundizar conocimientos”⁶¹. De la misma manera en que un ciudadano puede acudir a consultar documentos históricos en un archivo —porque se encuentran sistematizados y accesibles— también un museo pone a disposición de los investigadores los bienes que conserva, para lo cual estos bienes deben estar convenientemente sistematizados y habilitados para consulta en espacios diseñados para tal fin. Los depósitos o reservas de los museos no pueden considerarse simples repositorios de material excedente, sino lugares destinados a preservar —y a mantener adecuadamente organizados para permitir acceder a la información contenida en ellos— los bienes culturales que no se hallan en exhibición permanente. Al igual que los documentos de los archivos históricos, los bienes culturales de un museo contienen una información original, de carácter evidente, que nunca termina de descifrarse en términos absolutos y que, por tal razón, debe estar disponible para los investigadores y curadores de diversas disciplinas.

El historiador de arte alemán Erwin Panofsky, en sus investigaciones sobre la interpretación de las artes visuales, describió tres niveles principales de significación de estas manifestaciones⁶², así: 1) La significación *primaria o natural*, dividida en significación fáctica y significación expresiva, que corresponde a una *descripción pre-iconográfica*; 2) La significación *secundaria o convencional*, que corresponde a la identificación de temas o conceptos específicos, análisis de atributos o alegorías, donde las formas reconocidas como portadoras de esta significación secundaria se denominan imágenes, mientras la combinación de imágenes constituye las historias o alegorías, y todo este nivel se ubica en el ámbito del *análisis iconográfico*; y 3) La significación *intrínseca o contenido*, a la cual es posible acceder “investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra”⁶³.

60 Lysa Hochroth (ed.), *Código de deontología del ICOM para los museos* (París: Consejo Internacional de Museos (ICOM), 2006):12.

61 *Ibíd.*, Principio 3: 6.

62 Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*. Traducción de Nicanor Ancochea (Madrid: Alianza Editorial, 1979): 45-52.

63 *Ibíd.*: 52.

Este tercer nivel, corresponde al ámbito de la interpretación iconológica. Si procuramos extender estos niveles de significación de las artes visuales al campo de la investigación y la interpretación de objetos o bienes de patrimonio cultural en sentido amplio, es posible comprender las enormes variaciones que pueden presentarse en las distintas formas de abordar los estudios del patrimonio preservado en los museos. Al desarrollar sus estudios de caso de *Un pasado útil para el presente*, Eilean Hooper-Greenhill encontró que

[...] la identidad y el significado de las cosas materiales aparecen constituidos en cada caso de acuerdo con la articulación del marco epistemológico, el campo de utilización, la mirada, las tecnologías, y las prácticas de poder. Si el mismo objeto hubiera sido mantenido como parte de la colección de cada uno de los «museos» que han sido discutidos, el significado del objeto habría cambiado radicalmente a medida que el mismo se hubiera movido de una institución hacia la siguiente. La manera en que el objeto se hubiese comprendido y disfrutado, habría cambiado⁶⁴.

Las formas de ver los objetos, con los consecuentes enfoques de aproximación desde la investigación, son determinadas a su vez por las condiciones de valoración del patrimonio cultural. Las categorías de valor de los bienes patrimoniales han sido clasificadas por varios autores en distintas épocas, entre ellos A. Riegl (1902), quien las sintetizó en antigüedad, valor histórico, conmemorativo, de uso y de novedad/originalidad; William D. Lipe (1984), quien las describe como valor económico, estético, asociativo/simbólico, e informativo, entre otras; o Bruno S. Frey (1997), quien hace énfasis en las categorías de valor monetario, opcional, de existencia, de prestigio y educativo⁶⁵. Es claro que la posición desde la cual se sitúa cada investigador, indicará la manera en que cada categoría de valor adquirirá una dimensión específica durante el proceso de interpretación. Para citar solo un ejemplo, David Throsby (2006) hace una distinción clara entre las categorías de valor económico y las de valor cultural. El valor económico se divide en el valor de uso directo (costos de preservación y mantenimiento, costos de tarifas de entrada actuales y valoración contingente) y el valor de uso indirecto o pasivo (valor de existencia, valor de opción eventual de uso y el

64 Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge* (London: Routledge, 2003): 194.

65 Isabel Medina González. Análisis comparativo de valoración del patrimonio cultural desarrollado por David Throsby (2000), presentado durante su conferencia en el seminario “Valoración de acervos museológicos”, organizado por Ibermuseos y la Fundación Getty en el Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 19-23 de noviembre de 2012.

valor de legado). De otra parte, se refiere al concepto de valor cultural como una noción compuesta que es posible desagregar en seis elementos o valores constitutivos: estético, espiritual, social, histórico, simbólico y de autenticidad⁶⁶.

Las posibilidades de investigación del patrimonio cultural y natural de los museos se desarrollan fundamentalmente en dos grandes campos, complementarios entre sí. La investigación se extiende inicialmente sobre todas las áreas del conocimiento, por cuanto el interés científico de los museos cubre todos los temas relacionados con el ser humano, así como las diferentes aproximaciones al conocimiento del planeta y del universo. De esta forma, es posible desarrollar un museo sobre cualquier tema imaginable. Esto se debe al origen del museo moderno como institución derivada de los postulados de la Ilustración. El ámbito de la investigación en ciencias sociales —que incluye análisis geográficos, antropológicos, etnográficos, sociológicos, psicológicos, estéticos, filosóficos e históricos— se extiende sobre el vasto campo de significados y dimensiones simbólicas de los bienes culturales, asociados con diversas culturas, personajes y áreas del conocimiento. De otro lado, el ámbito de investigación en ciencias naturales —que a su vez incluye análisis físicos, químicos, biológicos, geológicos, arqueométricos, radiológicos, entre otros— se concentra en descifrar el origen de los bienes culturales, las técnicas y los materiales que los componen, su transformación a través del tiempo y las condiciones favorables para su preservación, o las causas de su deterioro actual y sus potenciales riesgos.

A su vez, es posible identificar tres niveles de desarrollo de la investigación del patrimonio al interior de los museos. El primero, o el más inmediato, es el campo de las propias disciplinas a las que pertenece el patrimonio preservado, como por ejemplo la historia del arte y la estética en los museos de arte, la arqueología y la antropología en los museos arqueológicos, la medicina en los museos de ciencias médicas y de historia de la medicina, los derechos humanos en los museos de la memoria, o la biología en los museos de ciencias naturales. El segundo nivel se ubica en las inacabables posibilidades de documentación de este patrimonio, a partir de su historia (desde su creación hasta su llegada al museo y su itinerario posterior), sus características físicas, su simbología, sus relaciones con otros patrimonios, etc. Y el tercer nivel lo constituyen las infinitas opciones de aproximación científica a las colecciones o al

66 David Throsby, *Paying for the Past: Economics, Cultural Heritage and Public Policy*. 51st Joseph Fisher Lecture, delivered at the University of Adelaide, 16 August, 2006. En: Kym Anderson (ed.). *Australia's Economy in its International Context: The Joseph Fisher Lectures*, Vol. 2: 1956-2012 (Adelaide: University of Adelaide Press, 2012): 533-534.

patrimonio cultural desde los análisis propios de cada disciplina y desde las múltiples aproximaciones de interpretación.

Sobre las diferencias de orientación de las investigaciones desde cada disciplina científica y desde la museología, Ivo Maroević señala que éstas se fundamentan en una distinción entre el carácter de la información científica especializada y la información cultural integral. Las disciplinas científicas hacen uso de la información especializada relativa a su objeto de estudio, mientras la museología hace uso de la información cultural⁶⁷. Parte importante de la dimensión de investigación en un museo corresponde al conocimiento que se halla suspendido al interior de las colecciones y que espera ser descubierto en el futuro. La investigación nunca concluye, aunque aparentemente los análisis de cada pieza sean presentados por cada museo de modo concluyente⁶⁸.

Estudios de públicos

Además del acervo patrimonial como objeto de investigación científica en el museo, los públicos visitantes o, más exactamente, la experiencia museal percibida y ejercida por los visitantes durante su recorrido, constituye asimismo —desde comienzos del siglo XX— un campo de investigación fundamental al interior del museo. Los estudios de público o estudios de visitantes no se desarrollan solo desde el área de los estudios demográficos y estadísticos sino también desde diversas disciplinas como la etnografía, la sociología cultural, la psicología social, la pedagogía y la semiótica. Según Ana M. Cousillas, en términos generales estos estudios se llevan a cabo en torno a cuatro grandes ámbitos: a) las circunstancias en las que ocurre la visita al museo; b) la indagación de las creencias, conceptos y opiniones de los visitantes, que corresponde a los aspectos simbólicos de la interpretación del patrimonio; c) los estudios de recorridos, paradas y rutinas de desplazamiento en el espacio del museo; y d) los perfiles sociodemográficos y hábitos de consumo cultural⁶⁹.

Si bien una gran parte de las investigaciones de públicos se concentra en los fenómenos que suceden al interior de los recintos museales, otra parte fundamental se orienta a indagar las condiciones en que los públicos de los museos logran conformarse como tales, desde aquellos factores que inciden en la constitución de públicos hasta las

67 Citado por Peter Van Mensch, "Museological Research", *ICOFOM Study Series, Museological Research*, 21 (1992): 20.

68 Joseph Veach Noble, op. cit.: 19.

69 Ana M. Cousillas, *Los estudios de visitantes a museos: fundamentos generales y principales tendencias* (Buenos Aires, 24 de agosto de 1997). Consultado el 2 de diciembre de 2012, en: <http://www.equiponaya.com.ar/articulos/museologia02.htm>

características de los públicos potenciales y de los denominados no-públicos. Las motivaciones de dichas investigaciones no solo tienen que ver con intereses académicos o con auténticos fines educativos o de mejoramiento de la calidad de los servicios, sino también, en gran medida a partir de las últimas décadas del siglo xx, con objetivos estratégicos orientados a incrementar las audiencias, ampliar la generación de recursos y “reconceptualizar su función como instituciones incorporadas al desarrollo económico y cultural de la sociedad contemporánea”⁷⁰.

En el marco de una tendencia global de mercado, resulta cuestionable el hecho de que los museos, surgidos de un patrimonio sostenido por el Estado y la aristocracia al servicio de la ciudadanía, al perder progresivamente el apoyo económico de aquéllos se hayan visto obligados a ingresar al terreno de la competencia mercantil en términos de venta de bienes y servicios, en una simple relación proveedor-cliente. Cuando —en ejercicio de esta competencia por la sostenibilidad de las instituciones— se olvidan los objetivos esenciales del museo como institución al servicio de la sociedad y de su desarrollo, se desvirtúan sus fines y comienza el riesgo de convertir al museo en un centro de diversiones. Como lo ha señalado Ana Rosas Mantecón, “no se trata, pues, de simplificar o espectacularizar los recursos museográficos para hacer más rentable la institución, sino de atraer y atender a la mayor diversidad posible de públicos, reconociendo que el objetivo principal es combatir la inequidad en el acceso a la cultura”⁷¹.

Las investigaciones sobre las actitudes de los públicos actuales, los públicos potenciales y los no-públicos de los museos se desarrollan también en el marco de las políticas estatales sobre cultura y patrimonio cultural. En el caso colombiano, en el año 2009 el Departamento Nacional de Estadística y el Ministerio de Cultura publicaron la segunda Encuesta de Consumo Cultural que incluyó, por primera vez en los estudios estadísticos nacionales, una pregunta específicamente orientada a indagar los motivos por los cuales la población que no visita los museos del país decide no hacerlo. Los resultados fueron reveladores: un primer grupo de respuestas se relaciona con la ausencia de espacios disponibles (el 16,01% de los encuestados manifestó no haber visitado un museo durante los últimos 12 meses debido a que en su ciudad o región no existen museos; el 8,99% debido a que se encuentran lejos; y el 4,91% manifestó no saber que existen). Un segundo grupo de encuestados atribuyó las causas a motivos de fuerza mayor (el 15,88% por falta de

70 Ana Rosas Mantecón, “¿Para qué estudiar a los públicos?”, *Gaceta de Museos*. México, Tercera época, junio-septiembre, 2006, N.º 38: 28.

71 *Ibíd.*: 31.

dinero y el 4,23% por problemas de salud o discapacidad). Finalmente, el grupo de mayor peso en las respuestas atribuyó las causas a la falta de interés o gusto por los museos (41,43%) y a la falta de tiempo para visitarlos (25,50%)⁷². Pero estas cifras no solamente indican resultados de un sondeo de opinión sobre la demanda de servicios de los museos; también implican la existencia de factores generados por los propios museos. En su análisis de los procesos de formación de públicos, A. Rosas Mantecón plantea que las ofertas culturales situadas en lugares cerrados o claramente delimitados presentan múltiples barreras que dificultan el acceso de una gran mayoría de públicos; asimismo sostiene que, una vez superadas estas barreras, quienes no forman parte del “público implícito” se enfrentan a otras barreras incorporadas en “los dispositivos de comunicación e información de las instituciones culturales, los cuales contienen implicaciones, presuposiciones, intenciones y estrategias integradas en ellos mismos y en la manera en la que se despliegan en los espacios”⁷³.

Desde los propios museos, por lo general, los estudios de público han sido asumidos con una visión netamente instrumentalista, en función de las estrategias de mercadeo de las exposiciones y la justificación de la asignación de recursos a un proyecto específico en detrimento de otros. En este sentido, faltaría avanzar en una especie de *metainvestigación de públicos*, con el objetivo de comprender las dinámicas que ocurren al interior de los museos durante la interpretación de los resultados de estas investigaciones y las formas de utilización de sus conclusiones. En principio, existe una clara tendencia a utilizar gran parte de los estudios de público como estudios de mercado tradicionales, enfocados a incrementar los clientes y fortalecer las ventas o el consumo de productos y servicios. Se ha avanzado muy poco en los estudios de los “no-públicos”, de quienes se tiende a pensar que deciden no asistir a ciertas ofertas culturales sencillamente porque no les gustan o no forman parte de sus intereses sociales. Sin embargo, la explicación resulta ser mucho más compleja. De acuerdo con recientes estudios de consumo cultural, “los usos o apropiaciones que hagan los diversos públicos de las ofertas culturales dependen de las condiciones y posibilidades con que cuentan para aprovechar

72 DANE-Dirección de Regulación, Planeación, Estandarización y Normalización. *Cuadro 149: Colombia cabeceras municipales. Total de personas de 12 años y más que no fueron a museos en los últimos 12 meses por rangos de edad según motivos de no asistencia*. Encuesta de Consumo Cultural 2008. Informe de Resultados. Bogotá, marzo de 2009.

73 Ana Rosas Mantecón, *¿Qué es el público?* Ponencia presentada en la Mesa Estudios da Cultura, V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (V ENECULT), Universidade Federal da Bahia, Brasil, 27 de maio de 2009, *Revista Poíesis, Programa de Estudos Contemporâneos das Artes - Universidade Federal Fluminense*, n. 14, diciembre de 2009: 185.

las potencialidades de una oferta, y están atravesados por diferencias culturales, sociales, etarias, de género, etc. [... No obstante,] las determinaciones macrosociales no engendran automáticamente los comportamientos de cada público”⁷⁴.

4. Museo – comunicación y educación

Como lugar ubicado en la esfera de lo público, el museo se convierte en escenario de múltiples posibilidades de utilización e interacción, donde sus espacios dan cabida a una enorme diversidad de formas interpretativas y de apropiación social del patrimonio. En los discursos de la contemporaneidad, el museo ha sido llamado a convertirse en un foro para el diálogo, el debate y la negociación de resignificaciones del patrimonio cultural y natural, en un espacio de participación creciente de los distintos públicos. La función de la comunicación en los museos ya no es vista como una dimensión informativa, unidireccional o bidireccional, sino como un ámbito de construcción colectiva de sentido⁷⁵. En esta perspectiva, desde comienzos de la década de 1970 el museo se cuestiona a sí mismo como actor y gestor de cambio social, como espacio de reflexión y generador de conciencia, y como provocador de estímulos a la interpretación, cuestionamiento y pensamiento críticos sobre el patrimonio cultural y natural, material e inmaterial. Interpretación del patrimonio entendida en dos sentidos: la interpretación que hace el museo mismo, sus curadores y educadores, para orientar a los públicos visitantes, y la interpretación individual que, a partir de la interpretación institucional, hace cada uno de los visitantes.

Más que exhibición

En otro eje particular de discusión se encuentra la concepción del museo centrada en el espacio de exhibición, como mediador o como escenario donde se desarrollan y exponen narrativas construidas en torno al patrimonio cultural y natural. La reducción del museo a un medio de comunicación o espacio expositivo es un enfoque que pretende asimismo minimizar los procesos de investigación, valoración y (re)significación del patrimonio que ocurren al interior del museo como etapas previas

74 Ibid.: 187-189.

75 Diversos campos disciplinares han enfocado su interés hacia el museo como espacio de construcción colectiva de sentido: desde la educación, la pedagogía, la psicología social, la comunicación y la semiología, hasta los estudios culturales con énfasis en la memoria colectiva y la memoria histórica, así como los propios estudios teóricos de la museología contemporánea y de la historia social del museo.

que sustentarán luego la construcción de narrativas en los lugares de exhibición. Centrar la mirada en las exhibiciones del museo puede conducir a una concepción de la museología como un género de narración que podría desplegarse en cualquier espacio susceptible de acoger e instalar un montaje museográfico, lo que significaría restringir el ámbito de la museología a las prácticas expográficas, a la vez emparentadas con la literatura, la cinematografía, la escenografía y el diseño de *stands* y vitrinas comerciales. Esta visión tiende a ocultar el carácter del museo como organismo en continuo crecimiento, dedicado a consolidar una colección, a sistematizar su documentación, a desarrollar la investigación científica sobre la misma, la cual, a su vez, aporta conocimientos que sirven de base a nuevas investigaciones, dentro y fuera del museo.

Sin embargo, tal como lo mencionó S. Weil, no es posible separar las funciones de comunicación y educación, interpretación y exhibición. La forma como los resultados de la investigación son interpretados y comunicados, determina los parámetros esenciales de la exhibición. Estas funciones son inseparables a tal punto que, en realidad, “una exhibición se conforma desde sus inicios por los valores, actitudes y premisas de quienes seleccionan y preparan los objetos que ésta contendrá”⁷⁶. Y junto a esta dimensión comunicativa del museo, se encuentra la imposibilidad de aislar los múltiples códigos que integran y determinan la representación en el lenguaje museográfico, aquello que se ha llamado poética y política de la representación en los museos: “La poética, en este caso, puede ser entendida como la identificación de los patrones narrativos/estéticos implícitos dentro de las exhibiciones. La política de representación se refiere a las circunstancias sociales en cuyo marco las exhibiciones son organizadas, presentadas y comprendidas. Claramente, estos son dominios cruzados que se aproximan a un fondo común de memoria histórica y opiniones compartidas (a menudo en forma inconsciente)”⁷⁷.

Bifurcación de la mirada

El análisis de la relación específica museo-educación se centra en las condiciones bajo las cuales ocurre la experiencia epistemológica en los museos. Los valores educativos de los acervos museológicos están contenidos en el potencial que tienen los objetos no solo para ilustrar y representar hechos y problemáticas, sino también el potencial para interrogar estos hechos e incitar a la reflexión y a la pregunta por las

76 Stephen Weil. Op. cit.: 60.

77 Smithsonian Institution. Programa preliminar de la Conferencia Internacional “*The Poetics and Politics of Representation*”. Citado por Stephen Weil. Ídem.

posibilidades de replantear ciertas concepciones de la realidad⁷⁸. De un lado, la relación del museo con la educación formal, el museo como recurso educativo para apoyar los programas de escuelas, colegios y universidades. De otro lado, el museo como recinto de programas de educación no formal, tales como cursos, seminarios, cátedras y coloquios. Y en tercer lugar, el museo como espacio de educación informal, como un conjunto de estrategias para la apropiación y la resignificación conscientes del patrimonio cultural, en un proceso encaminado a fortalecer la inclusión en el ejercicio de los derechos culturales⁷⁹.

Esta resignificación del patrimonio nace a partir de una bifurcación de la mirada en el espacio expositivo del museo, una manera de impulsar interpretaciones diversas del patrimonio museológico. La bifurcación de la mirada a los objetos de museo surge primordialmente en los museos de arte y en los museos de historia natural. En estos últimos, la separación se inicia cuando la disciplina de la antropología social levanta su mano para señalar el ocaso de la etnografía eurocéntrica e imperialista. Sin embargo aún en la actualidad —a pesar de los públicos señalamientos en los medios académicos— el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, para citar solo un ejemplo, exhibe dentro de sus galerías, junto a grupos de especímenes de fauna de distintos continentes, las vitrinas y dioramas a escala real de grupos indígenas de África, Asia, Latinoamérica, Oceanía e incluso de nativos norteamericanos del siglo XIX y comienzos del XX⁸⁰. Matizado por un enfoque darwinista, que comienza con los orígenes del ser humano en el planeta, el guion de las galerías sobre culturas nativas de los cinco continentes no deja de inquietar por su ubicación lindante con las galerías de mamíferos, estas últimas organizadas también por continentes, en las que sobresale una galería dedicada por entero a los primates.

Con relación a los museos de arte, la bifurcación de la mirada ocurrió especialmente a partir del énfasis del enfoque estético sobre los objetos

78 Isabel Medina González. Op. cit.

79 J. Sarramona (citando a Coombs, 1975; Touriñan, 1984; Trilla, 1985) manifiesta que, según el grado de intencionalidad y sistematismo que se encuentre en un programa educativo, se distingue entre educación formal, no formal (hoy en Colombia denominada *educación para el trabajo y el desarrollo humano*) e informal. En: Sarramona López, Jaume. *Fundamentos de educación*. 2.ª Edición (Barcelona: CEAC, 1991):35. En Colombia estas formas de educación también son consideradas como formas de prestación del servicio educativo y se encuentran reguladas en la Ley 115 de 1994. Estas formas de educación reflejan y se desprenden del artículo 1.º de la misma ley, la cual define la educación como un “proceso de formación permanente, personal, cultural y social que se fundamenta en una concepción integral de la persona humana, de su dignidad, de sus derechos y de sus deberes”.

80 Al comparar el guion que este Museo presentaba en diciembre de 2007 —cuando el autor de este trabajo realizó un registro fotográfico de las salas mencionadas— con el guion que presenta actualmente y que divulga en su página web, se constata que esta distribución temática no ha tenido variaciones significativas en los últimos cinco años. Consultado el 18 de septiembre de 2012 en: <http://www.amnh.org/exhibitions/permanent-exhibitions>

rituales de otras culturas. Steven Conn sitúa este cambio definitivo en la creación del Ala Rockefeller del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York en 1982, en la cual se expusieron en forma permanente las colecciones de África, Oceanía y las Américas. La dedicación de este gran espacio a las colecciones etnográficas significó, en otras palabras, la irrupción definitiva de esta bifurcación de la mirada estética que habían iniciado los artistas plásticos de comienzos del siglo XX, cuando incorporaron en sus obras máscaras y objetos de culturas de distintos continentes. Si estas obras ya habían merecido ocupar un lugar central en los grandes museos de arte, era apenas consecuente permitir que, décadas después, los objetos mismos que sirvieron de inspiración lograran ocupar su propio espacio, con igual tratamiento estético y museológico. Si bien los objetos de culturas nativas contemporáneas fueron expuestos en este tipo de museos desde comienzos del siglo (v.gr. la exposición *African Negro Art* realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York entre marzo y mayo de 1935)⁸¹, las piezas etnográficas en los museos de arte solo fueron objeto de atención en exposiciones temporales —o, a lo sumo, tuvieron una presencia marginal en el conjunto de las colecciones de los grandes museos de arte⁸²— hasta la creación del Ala Rockefeller del Museo Metropolitano de Arte, cuyo resultado, según S. Conn,

[...] ha sido una transformación de dos niveles en la manera en que esos objetos son tratados en el contexto del museo. En primer lugar, como el más obvio, los objetos son seleccionados por razones estéticas, más que por motivos culturales o científicos. Tales piezas son exhibidas —con frecuencia bajo iluminación dramática— en varias

81 En un boletín de prensa preparado para esta exposición, el *Museum of Modern Art* de Nueva York hacía énfasis en la relación de estas piezas africanas con la obra de los grandes exponentes del arte moderno occidental: “[...] su maestría en las formas estéticas, sensibilidad de los materiales, libertad en la imitación naturalista y audacia en su imaginación corresponden a muchos de los ideales del arte moderno. Podemos encontrar muchas de las características de la obra de [Jacob] Epstein y de otros escultores y pintores modernos, tales como Picasso, Modigliani y Brancusi, quienes demostraron respeto hacia el arte africano”. En: MoMA Press Released Archives 1935: 87, N.º 10, 3-6-35. Consultado el 6 de abril de 2014 en: http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/232/releases/MOMA_1934-35_0047_1935-03-06_10-3-6-35.pdf?2010

82 La colección que dio origen al Ala Michael C. Rockefeller constituyó inicialmente gran parte del acervo del *Museum of Indigenous Art* de Nueva York, creado en 1954 y denominado a partir de 1956 como *Museum of Primitive Art*. Con base en el acuerdo de donación suscrito por el político y empresario Nelson A. Rockefeller en 1969, este Museo fue transferido en su totalidad al *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York entre 1975 y 1979, conformando su “Departamento de Arte Primitivo”, nombre que permaneció igual hasta 1991, cuando la junta directiva aprobó denominarlo “Departamento de las Artes de África, Oceanía y las Américas”, uno de sus 17 departamentos de curaduría. En: *The Metropolitan Museum of Art. Chronology. The Nelson A. Rockefeller Vision: In Pursuit of the Best in the Arts of Africa, Oceania, and the Americas*. October 8, 2013 – October 5, 2014. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/nelson-rockefeller/chronology>

maneras que enfatizan los aspectos formales de cada una. Como piezas de arte, tales objetos son presentados ante nosotros como bellos y, como tales, son incuestionables. La segunda transformación es más sutil, más complicada y más ambivalente. Si los objetos de «arte» generan su poder, para regresar a Kopytoff, a partir de su singularidad, en cuanto objetos antropológicos ellos funcionan como sinécdoques de culturas que han sido comprendidas como «orgánicas» y unificadas. En el contexto del museo, los objetos antropológicos impulsan su poder epistemológico a partir de ser justamente lo opuesto a lo singular, a partir de su capacidad de reflejar o representar⁸³.

La comunicación que los museos generan a partir de los objetos resulta entonces, en este segundo enfoque, más poderosa que su propia imagen y que el texto mismo. La autoridad que representa el museo como espacio cargado de historia y como concepto de tradición milenaria, facilita la generación de sinécdoques a partir de cada objeto exhibido. Así, el objeto no es solo evidencia sino también, en potencia, generalización de un hecho aislado, o particularización de un objeto común en una cultura, entre muchas otras prácticas discursivas.

64 Repensar la relación museo-escuela

Como agente y recurso educativo, es posible afirmar que el museo solo puede trabajar en educación de manera efectiva a partir del interés que tengan sus públicos en conocer y aprender; al mismo tiempo, este punto de partida exige al museo que se muestre ante sus públicos como un recurso singular, único y apartado de las instituciones de educación formal. Sin esa revelación singular, no es posible motivar a las audiencias a explorar el museo como un espacio de disfrute del conocimiento (y no de padecimiento, ni de sometimiento a las imposiciones del sistema educativo). En desarrollo de su misión educativa, el museo se enfrenta al reto de generar experiencias diversas en los públicos estudiantiles quienes, por falta de una oferta efectiva de tales experiencias en muchos casos, terminan asociando su vivencia en un museo con sus percepciones de la educación formal, a menudo traumáticas. Una vez culminados sus estudios formales, la inmensa mayoría de quienes asistieron a un museo por obligación en su época de estudiantes, nunca regresa. A partir del análisis de esta situación surge, como paradoja para el museo, la evidente necesidad de repensar sus relaciones con la educación formal y la posible conveniencia de ocultar su

83 Steven Conn, *Do Museums Still Need Objects?* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010): 35.

intención educativa a los visitantes en edad escolar.

Entre los eventos organizados para la construcción de su Plan Estratégico 2001-2010, el Museo Nacional de Colombia realizó en 1999 un coloquio titulado “La educación en el museo: desarrollo y proyección de la misión educativa” cuyo principal objetivo consistió en convocar a un grupo de educadores, preferiblemente sin vínculos anteriores con los museos, para indagar sobre sus expectativas frente a aquello que el Museo Nacional debería ofrecer como servicios educativos a los maestros. Se recogieron numerosas propuestas orientadas en su mayoría al ofrecimiento de materiales, publicaciones y espacios que facilitarían la utilización de los museos como herramientas pedagógicas para los docentes, así como la producción de eventos académicos encaminados a impulsar la formación de los maestros en la valoración y uso de las distintas posibilidades educativas de los museos, junto con la programación de foros o espacios abiertos para compartir y divulgar experiencias exitosas. Un educador en particular planteó la necesidad de desvincular lo pedagógico de la experiencia museal, con el fin de permitir a los visitantes la posibilidad de vivir el museo en su máxima expresión, afirmando que “la especificidad educativa del museo está en que puede obviar lo pedagógico y permitir una relación íntima y no mediada entre el individuo y los objetos que exhibe”⁸⁴. Junto a esta afirmación, Javier Sáenz Obregón hizo énfasis en que la ausencia empírica de contexto que tienen los objetos museales, así como las múltiples formas de dotarlo, constituyen “el dilema educativo fundamental de un museo” y presentó tres caminos posibles: en primer término el “asociacionismo pedagógico”, derivado de las “lecciones objetivas”; en segunda instancia, la concepción de los artefactos culturales como imágenes simbólicas, a través de la cual el educador puede propiciar un acercamiento “por medio de un lenguaje poético y metafórico”; y, como tercer camino, no intervenir en la relación entre el visitante y el objeto, sino dejar que el visitante “llene los vacíos del contexto por medio del lenguaje interior del pensamiento, la imaginación, los sentimientos y las emociones”, concibiendo esta última opción como “más educativa que pedagógica”⁸⁵.

Estas reflexiones sobre diversas maneras de ejercer la mediación en un museo, se relacionan directamente con la propuesta de “Metodología de la educación patrimonial” desarrollada por la museóloga brasilera Maria de Lourdes Parreiras Horta, en la cual describe cuatro

84 Javier Sáenz Obregón, “Escuela y museo: pedagogía, institución e imaginación” En: AA.VV. *Memorias del Coloquio Nacional “La educación en el museo. Desarrollo y proyección de la misión educativa en el Museo Nacional de Colombia* (Bogotá: Ministerio de Cultura y PNUD, 2001): 137.

85 *Ibíd.*: 139-141.

etapas metodológicas —observación activa, registro, exploración y apropiación⁸⁶— orientadas a permitir una relación personal única con el patrimonio cultural. En el mismo sentido, el llamado de J. Sáenz Obregón se concentraba en el rescate de la experiencia museal como vivencia libre, lúdica y no obligatoria, no impuesta. Tal proposición se sustentaba, en gran parte, en una realidad de los museos colombianos, que coincidía con la de muchas naciones: cerca del 70% de las visitas a los museos del país estaba integrado por estudiantes de todos los niveles de educación que acudían a visitar los museos en grupos organizados, liderados por el docente del curso. Así mismo, la mayoría de estos estudiantes realizaban su primera visita a un museo dentro de uno de estos grupos, lo cual los llevaba a vincular de por vida su primera experiencia museal con el cumplimiento de una tarea obligatoria escolar. Diez años más tarde, esta realidad fue señalada como uno de los principales factores que inciden en la falta de asistencia a los museos colombianos, durante uno de los debates de la Política Nacional de Museos que en 2009 convocó a educadores y comunicadores en una mesa de trabajo, en la cual la representante del Ministerio de Educación Nacional afirmó que, como causa central, “las estrategias [...] para lograr] que los colegios vayan a los museos, pagando las boletas [con patrocinios públicos o privados] para incrementar los usuarios, son unas estrategias nocivas a largo plazo, pues esos usuarios son una población cautiva que asiste obligada y que solo va una vez al museo y no regresa jamás, debido a que su experiencia no fue voluntaria, ni grata”⁸⁷.

Es claro que la experiencia de la visita a un museo puede ser sustancialmente distinta, dependiendo de los enfoques en la mediación y de las capacidades de los mediadores para incidir en el descubrimiento de nuevos modos de ver, generar procesos de interactividad e incorporar la práctica de la reflexión en la acción. Sin embargo, el hecho de haber impuesto la experiencia del museo dentro de las actividades escolares durante décadas ha implicado, para muchas generaciones de estudiantes, la orientación de una mirada a las colecciones y exhibiciones desde los esquemas propios de la educación formal, lo que les ha hecho difícil, una vez desvinculados de las instituciones educativas, asociar el museo

86 María de Lourdes Parreiras Horta, *Cartografías de la Memoria. Educación patrimonial como instrumento de las comunidades en crisis: una interacción productiva*. Ponencia en el III Congreso de Educación, Patrimonio y Museos (Santiago de Chile, noviembre de 2009). Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.patrimonioyeducacion.org/noticias/emp2009/MariaLourdes.pdf>

87 Construcción de la Política Nacional de Museos de Colombia. Relatoria de la Mesa de Trabajo con Educadores y Comunicadores. Bogotá: Ministerio de Cultura-Red Nacional de Museos, Universidad Externado de Colombia, 13 de marzo 2009: 8. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/politica-nacional-de-museos/Documents/relatoriaeducadorescomunicadores.pdf>

con el disfrute y el goce del tiempo libre. En el mismo sentido, dentro de los planteamientos señalados durante la mesa de educadores y comunicadores de la Política Nacional de Museos, también se llegó a afirmar que “la contribución más importante de los museos en la educación no es la formación de estudiantes ni la formación de docentes, sino la formación de ciudadanos, para lo cual es fundamental que cuando un estudiante visite un museo con el grupo de su colegio no se traumatice ni se aburra en el museo, sino que viva una experiencia que lo estimule a volver más adelante y a seguir visitando los museos en su vida adulta”⁸⁸.

En consecuencia, si uno de los propósitos fundamentales del museo ha sido convertirse en un espacio privilegiado para el aprendizaje permanente o educación a lo largo de la vida (*lifelong learning*), entonces los museos deberían encarar la realidad de que este propósito esencial quizás está siendo menoscabado por las alianzas que los propios museos han establecido con las instituciones educativas, junto a las estrategias de visitas masivas de grupos escolares (con frecuencia promovidas y patrocinadas por gobiernos nacionales y locales o por empresas privadas), estrategias que se han desarrollado con la intención de apoyar los fines escolares y con la profunda convicción de que, “en la medida en que ambas instituciones, escuela y museo, sean capaces, a través de sus especialistas, de trasladar al niño mediante técnicas participativas el conocimiento y el deseo de conocer, la función educativa en la interrelación escuela-museo será óptima”⁸⁹. La tendencia a construir estrechas relaciones entre los museos y la educación formal se manifiesta de maneras distintas, dependiendo del tipo de museo. En los museos de ciencias, por ejemplo, esta relación ha conducido a generar la percepción en la sociedad de que tales museos han sido creados específicamente para estudiantes, docentes y niños que acuden con sus padres; por lo general, los adultos no se sienten convocados a este tipo de museos si no forman parte del segmento de educadores o de padres de familia. En los museos de arte contemporáneo, la relación se ha construido con todos los niveles de educación de colegios y universidades, de tal forma que el público adulto, en gran medida, ha llegado a asociar estos museos con la formación artística escolar o superior y con la docencia de las artes.

88 Ibid.: 6.

89 Alina R. Pérez Menéndez, “El papel de los museos en la actividad educativa en Cuba”, *Museolúdica, Revista del Museo de la Ciencia y el Juego*, Vol. 4, N.º 7. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (2001): 4-11.

En este contexto, las relaciones entre escuela y museo merecen ser revisadas a la luz de los efectos que, a largo plazo, impactan en forma negativa la posibilidad de que los mismos museos sean ampliamente aprovechados por la población adulta. En su texto “A favor de la desescolarización de los museos”, Maria Margaret Lopes define la escolarización de las entidades museales como “ese proceso de incorporación, por parte de los museos, de las finalidades y métodos de la enseñanza escolar, cuyas manifestaciones iniciales surgen con los movimientos escolanovistas y se van profundizando bajo las propuestas de la educación permanente para museos”⁹⁰. Sobre este proceso, la autora advierte que los museos se encuentran en grave riesgo de perder sus públicos si continúan adaptándose a los requerimientos de la escuela, en lugar de optar por seguir su propia trayectoria apartándose de los parámetros de la escolarización, y señala, como una de las causas de este problema, “la incomprensión del hecho de que la propuesta educativa de los museos es diferente de la propuesta de la escuela [...] valiéndose fundamentalmente del lenguaje visual y no del lenguaje verbal, escrito de la escuela [...], sin el mismo orden secuencial de la escuela, sin sus esquemas de *urgencia de aprendizaje*”⁹¹.

La autora sitúa el problema en la concepción generalizada de las contribuciones de los museos a la educación como una forma de “enriquecer o complementar los currículos, o ilustrar conocimientos teóricos”, y entre las opciones se pregunta si sería posible limitarse simplemente a “informar al alumno sobre la existencia del museo y con eso descubrirle un mundo hasta entonces no imaginado”, al tiempo que se interroga por qué razón no suelen ser consideradas como fundamentales, para el proceso educativo y cultural de las personas, aquellas actividades “con características de eventos únicos, de tal forma marcantes, que puedan motivar intereses hasta entonces impensados, que puedan despertar sentimientos y procesos de adquisición de conocimientos, los cuales no son inmediatos de medir”⁹².

La alternativa a las relaciones tradicionales de los museos con la educación formal, significaría desplazar la ubicación que hoy tiene el museo como apoyo de los currículos escolares —vinculado generalmente a una clase formal dentro de una asignatura— para situarlo de manera decidida y evidente en el segmento de las actividades educativas de ocio, dentro del enfoque contemporáneo de la *educación en el tiempo*

90 Maria Margaret Lopes, “A favor da desescolarização dos museus”, *Educação & Sociedade*, N.º 40 (dezembro, 1991): 449.

91 *Ibíd.*: 451. Subrayado fuera del texto.

92 *Ibíd.*: 452-453.

libre, la cual “plantea otros objetivos con metodologías diferentes que buscan la construcción de una cultura pluralista que no persigue la acumulación de conocimientos, sino que implica a los destinatarios en la construcción y apropiación de experiencias y conocimientos propios”⁹³. Esta alternativa representaría asumir una fuerte determinación en los museos para convencerse a sí mismos, y convencer luego a las escuelas, de concebir la experiencia del museo como una vivencia singular, que no puede ni debe ser insertada dentro del currículo, con el fin de propiciar en los estudiantes la reflexión y apropiación de esta posibilidad como privilegio para disfrutarlo durante toda su vida, a partir de la exploración de su sensibilidad personal y de su aproximación íntima al patrimonio cultural que les pertenece.

La revisión de estas relaciones podría llegar, incluso, a replantear el nombre de los departamentos educativos en los museos y la forma en que muchos mediadores se presentan a sí mismos como educadores o pedagogos frente a los diversos públicos, así como los adjetivos con los que se divulgan los recursos *pedagógicos* y los materiales *didácticos*. Los museos quizás podrían desarrollar su misión educativa de manera más eficaz —y lograr una mayor y más profunda incidencia social de largo plazo— si algún día se propusieran educar sin declararlo abiertamente.

5. Museo – deleite y goce

En una esfera distinta y específica —a veces articulada en forma satisfactoria con el ámbito educativo, a veces ahogada u oculta por éste— se encuentra la dimensión de lo sensible, del deleite y el disfrute, del goce y la contemplación, que ha sido una dimensión tergiversada continuamente por amplios sectores de la sociedad, cuando se ha desdeñado su valor intrínseco por no estar asociado directamente con la utilidad inmediata, tal como ha ocurrido con el placer de la lectura en muchos países. Analizando el problema de las políticas públicas de fomento a la lectura, Fernando Escalante Gonzalbo señala que, en los niveles decisorios de la planeación estatal, comúnmente se cree que los libros sirven para el desarrollo profesional y para tener éxito en la vida, pero fuera de la escuela, si no están ligados a un curso que conduzca a un certificado, los

93 Jairo A. Fernández Ortega, “Estudio transversal de la ocupación del tiempo libre y determinación de patrones de comportamiento frente a la actividad física de los escolares”, ponencia presentada en el II Simposio Nacional de Investigación y Formación en Recreación. Vicepresidencia de la República, Coldeportes / Fundación Colombiana de Tiempo Libre y Recreación – FUNLIBRE, 27 al 29 de septiembre de 2001. Bogotá, D.C., Colombia. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.redcreacion.org/documentos/simposio2if/JFernandez.htm>

libros no tienen una utilidad muy concreta⁹⁴. No obstante, el sentido de la lectura libre alude al manejo de otra dimensión del tiempo, al ritmo personal, a los nuevos referentes para la construcción del propio sujeto y de un lugar en la sociedad para el mismo, así como a la posibilidad de imaginar y soñar con la lectura, a diferencia de otros medios que no dejan espacio a la imaginación. A este respecto, Michèle Petit habla de “la intimidad un poco transgresora que instaure la lectura”⁹⁵ como rasgo distintivo frente a otras prácticas culturales, lo cual se asimila al espacio del museo como un lugar de enorme riqueza en su diversidad de opciones, pues constituye un espacio abierto a múltiples experiencias entre las que se cuenta también la relación de intimidad con el patrimonio, la *lectura íntima* de las exhibiciones. También resulta clara la relación directa de la experiencia del museo con la definición de lo que significa leer, aquella actividad que permite “tener un encuentro con la experiencia de hombres y de mujeres, de aquí o de otras partes, de nuestra época o de tiempos pasados, transcrita en palabras que pueden enseñarnos mucho sobre nosotros mismos, sobre ciertas regiones de nosotros mismos que no habíamos explorado, o que no habíamos sabido expresar. Conforme pasan las páginas sentimos surgir en nosotros a un tiempo la propia verdad más subjetiva, más íntima, y la humanidad compartida”⁹⁶.

Sin embargo, el museo va más allá en cuanto hace posible el encuentro con las huellas reales, materiales, de esos hombres y mujeres, no solo para “viajar por persona interpuesta”,⁹⁷ sino para activar aquel mecanismo particular que se desata en el momento del contacto con el objeto real, con el documento original.

Buscando recuperar el valor de la apreciación de lo sensible, Susan Sontag instaba a los críticos a desempeñar un papel fundamental para la sociedad, señalando que “la finalidad de todo comentario sobre el arte debería ser hoy el hacer que las obras de arte —y, por analogía, nuestra experiencia personal— fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debería consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso *qué es lo que es*, y no en mostrar *qué significa*”⁹⁸.

Quizás huyendo de la crítica, muchos artistas plásticos se han sumergido en el campo de las instalaciones, las *performances* y otras expresiones

94 Fernando Escalante Gonzalbo, “Leer, ¿para qué?”. En: *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*. (México: El Colegio de México, 2007): 59-96.

95 Michèle Petit, “Lo que está en juego en la lectura hoy en día”. En: *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. Traducción de Rafael Segovia y Diana Luz Sánchez (México: Fondo de Cultura Económica, 1999): 61-106.

96 *Ibíd.*: 98.

97 *Ibíd.*: 100.

98 Susan Sontag, “Contra la interpretación”. En: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Traducido por Horacio Vásquez Rial (Barcelona: Seix Barral, 1984): 27. Subrayado en el texto original.

que les permiten comunicarse más directamente con sus públicos sin la mediación del crítico. En el campo de los museos, numerosos lugares tanto en Occidente como en Oriente se proponen generar el espacio de la experiencia sensible directa, sin depender de mediaciones. En ese propósito, el diseño arquitectónico y las características del espacio y de su entorno determinan un vasto espectro de posibilidades: desde experiencias deslumbrantes frente a la escala monumental de sus edificios y colecciones, como las visitas a la Isla de los Museos en Berlín y al Museo del Louvre en París, hasta experiencias sensibles intimistas, como los recorridos por el Museo de Diseño de la ciudad de Holon, Israel, y por el interior y exterior del Museo Miho en las montañas de Shigaraki, Japón.

Justamente una de las paradojas que enfrenta el museo en el mundo contemporáneo es su lucha por mostrarse como un lugar de percepción de experiencias singulares en torno a imágenes únicas, al tiempo que éstas son —¿inevitablemente?— percibidas cada vez más por las grandes audiencias como imágenes inmersas en el amplio sistema de información global. Esta percepción se deriva del uso extendido de los diversos medios de difusión masiva de las imágenes que ha llevado a transformar el sentido común durante las últimas décadas. Tal como lo define Jacques Rancière, cuando se refiere a la visibilidad compartible por todos, “el sistema de la Información es un «sentido común» de esa especie: un dispositivo espacio-temporal en el seno del cual son reunidas palabras y formas visibles como datos comunes, como maneras comunes de percibir, de ser afectado y de dar sentido”⁹⁹.

Las imágenes que hacen parte del sistema de información global —el cual incluye todas las imágenes generadas y puestas en circulación por los medios masivos de comunicación dentro del sistema económico y comercial capitalista en la era de la globalización— se encuentran en la base de las nuevas relaciones contemporáneas centradas en la inmediatez del resultado y en la búsqueda de gratificación por cualquier medio que han conducido al surgimiento de la crítica al espectáculo del patrimonio cultural. La continua contradicción entre la necesidad de facilitar el acceso de todos los ciudadanos al patrimonio cultural y los riesgos inherentes a la difusión masiva del patrimonio promovida a través del turismo, los eventos sociales de mercadeo y las exposiciones exitosas —denominadas *blockbusters*— en los grandes museos, ha propiciado una inevitable declinación de los procesos de puesta en valor patrimonial.

99 Jacques Rancière, “La imagen intolerable”. En: *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon (Buenos Aires: Manantial, 2010): 102.

La contemplación estética

A través del proceso de musealización, que se describe en detalle más adelante, las obras que ingresan al museo se transforman y dejan de tener la destinación y las funciones que originalmente tenían, para ingresar en un estado de suspensión que solo puede ser reactivado cuando entran en relación con el visitante, en determinadas condiciones que permiten acceder a la contemplación estética (lo cual, a su vez, permite al espectador transformarse en sujeto estético). En principio, la contemplación estética ha dependido de los regímenes escópicos del *ocularcentrismo*¹⁰⁰, y el museo, en la medida en que desarrolla las condiciones para que la experiencia estética surja en el puro encuentro del espectador con la obra, también se hizo dependiente de tales regímenes. Por supuesto, dicha experiencia estética puede ser vivida en otros espacios donde se ubica la obra de arte. En los propios templos, en los centros culturales y en algunas galerías comerciales de arte —incluso en algunos de los grandes salones de palacios y edificios públicos, o de exclusivos clubes y hoteles— es posible asistir, bajo determinadas condiciones, al encuentro del espectador con la obra en el instante mismo de una experiencia estética.

72

Ciertas condiciones de contemplación también permiten experimentar sensaciones específicas de apreciación de lugares o de eventos naturales que generan percepciones similares. La actividad recreativa denominada *sightseeing*, aunque promovida en el contexto de las prácticas turísticas, en algunos casos permite revelar entornos propicios para el surgimiento de una experiencia estética. Sin embargo, ninguno de los espacios anteriores está revestido de toda esa carga simbólica que el museo otorga a las obras, atada estrechamente a aquel fenómeno que Walter Benjamin caracterizó, al definir el aura de las obras de arte, como “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que ésta pueda estar)”¹⁰¹. Como lo explica W. Benjamin, el aura corresponde al valor cultural de la obra de arte expresado en “categorías de percepción espacial-temporal. [...] Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural. [...] Una vez aparecida conserva su lejanía, a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia”¹⁰².

100 Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”. En: *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Traducción de Alcira Bixio (Buenos Aires: Paidós, 2003).

101 Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Traducción de Jesús Aguirre (Buenos Aires: Taurus Ediciones, 1989): 24.

102 *Ibíd.*: 26. Subrayado fuera del texto.

El museo es justamente uno de los pocos lugares donde las obras de arte, una vez separadas de su función originaria, adquieren esa lejanía propia de la *imagen cultural*, puesto que ya jamás podrán dotarse nuevamente de la cercanía de lo cotidiano. Las imágenes del templo, aunque surgidas del mismo taller del pintor que producía imágenes para los espacios domésticos, pierden su contacto con la vida cotidiana al ingresar al templo y entran a compartir la misma aura del espacio sagrado. Así, las obras proyectan sobre el recinto el aura adquirida al entrar en él, al tiempo que reciben el aura propia del templo.

De forma similar, las imágenes que ingresan al museo comparten su aura de lejanía con el aura del espacio consagrado a la contemplación, dispuesto para la experiencia sensible integral. Y los dos, la obra y el espacio que la contiene, comparten aquella misma aura de la ruina, la cual, según J. Déotte “es, por lo demás, el efecto de su división interna, entre la máxima extrañeza y la más cercana presencia”¹⁰³. No obstante, en la era de la reproductibilidad técnica, la posibilidad de una experiencia sensible integral en el museo requeriría la generación de ciertas condiciones que trasciendan la contemplación de la obra de arte, dado que el propio museo genera en su interior la imposibilidad de asumir la obra en todas sus dimensiones. La obra, al ingresar al museo, entra en un espacio de suspensión de su naturaleza original y solo puede ser percibida como imagen, como la imagen de lo que alguna vez fue pero que no podrá volver a ser mientras permanezca en el museo, la imagen del pasado o del presente distante que se evoca en el museo, lo que, en palabras de Maurice Blanchot, correspondería al estatus del utensilio averiado que pasa a convertirse en su propia imagen: “Esta apariencia del objeto es la de la similitud y del reflejo: de su doble, si se quiere. La categoría del arte está ligada a esta posibilidad de aparecer de los objetos; es decir, de abandonarse a la pura y simple similitud detrás de la cual no hay nada más que el ser. No aparece más que aquello que se ha entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido, imaginario”¹⁰⁴.

La experiencia de la contemplación en el museo vendría a estar mediada entonces por esta imposibilidad de acceder a la naturaleza misma del objeto, lo cual podría incidir en la creciente dificultad de distinguir la particularidad de las imágenes del museo. En este contexto cabe preguntarse: ¿esta experiencia podría ser, además de estética, una experiencia de pensamiento que permitiría, a quien pasa

103 Jean-Louis Déotte, “Blanchot, la ruina es un modo del aparecer”. En: *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Traducción de Justo Pastor Mellado (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998): 49.

104 Maurice Blanchot, *L'espèce littéraire* (París: Gallimard, coll. Idées, 1955), 352. Citado por: *Ibid.*: 38.

por ella, separarse del régimen de imágenes impuesto por el sistema de información?

Regímenes escópicos

Surgido como institución moderna, centrada en la observación y la contemplación, el museo ha estado siempre sometido a los regímenes escópicos de la modernidad. De hecho, el museo surge como una enorme lupa —a veces microscopio, a veces telescopio, a veces espejo, a veces lente empañado— que se concentra en enfocar conjuntos representativos de ciertos aspectos de la realidad. Así, la construcción de la experiencia museal ha pasado históricamente por los tres regímenes escópicos de la modernidad, descritos por Martin Jay como el *perspectivismo cartesiano*, el *descriptivo de la superficie visual*, y la *experiencia visual barroca* que, según M. Jay, “tiene una cualidad profundamente táctil o tangente, lo cual le impide inclinarse hacia el ocularcentrismo absoluto de su rival, el *perspectivismo cartesiano*”¹⁰⁵. Lejos de ser modos sucesivos de ver, estos tres regímenes escópicos coexisten en la actualidad y contribuyen a respaldar determinadas posiciones ideológicas y epistemológicas. Y al interior de los museos, las obras de arte producto de estos tres regímenes escópicos coexisten también, muchas de ellas de alguna manera incomprendidas o indescifradas por la mayoría de los espectadores. En medio del caos de imágenes imperante en la sociedad de la información, el museo del siglo XXI lucha por encontrar una salida al mismo problema que Paul Valéry identificó de modo contundente, hace casi un siglo, en los grandes museos de formidables galerías llenas de tesoros que “aplantan y aturden” y llevan al espectador a entregarse a la superficialidad y al afán de novedad, en algunos casos, y en otros a refugiarse en la erudición que “sustituye la sensación por sus hipótesis”¹⁰⁶. El espectador contemporáneo —y nos referimos acá no a una minoría conocedora de la historia del arte sino a las mayorías que suelen acceder al arte a través de reproducciones— generalmente ingresa al museo de la misma forma en que enciende un televisor o ingresa a Internet. El espacio museal de exhibición convencional, que utiliza los mismos elementos técnicos de montaje, iluminación y seguridad que son usados en las tiendas y escaparates comerciales, no facilita al observador incauto apartarse de los regímenes escópicos del ocularcentrismo. Por el contrario, el

105 Martin Jay. Op. cit.: 236.

106 Paul Valéry, “El problema de los museos” (1923). En: *Paul Valéry. Oeuvres*, vol. II. Édition établie et annotée par Jean Hytier (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1960): 1.292-1.293. Traducción de Bernardo Correa López.

visitante promedio tiende a recorrer las galerías de exhibición aplicando los mismos principios de observación que practica en la cotidianidad.

La sutil percepción de estar ingresando dentro del paréntesis de suspensión del museo le está negada a una gran mayoría de los actuales espectadores, inmersos en la cultura del espectáculo que les impide separarse por un momento del régimen de imágenes impuesto por el sistema de información. No obstante, es preciso rescatar las particularidades del museo como aparato social, para comprender las potencialidades que encierra su propia naturaleza para superar las restricciones de dicho régimen. Las condiciones para ello llevarían a instar al museo a ofrecer al visitante el espacio necesario para vivir una experiencia sensible integral que trascienda en todas sus dimensiones la apreciación de la mirada. ¿Significa esto que el museo no estaría condenado a ser la expresión pasiva de los regímenes escópicos del ocularcentrismo reinante, sino que tendría la posibilidad de crear, desde su propio espacio, otro espacio que permitiera tomar distancia con respecto a los valores dominantes?

En principio, independientemente de la urgente pregunta por la dimensión ética del museo, la cuestión anterior indaga por la especificidad del espacio del museo como lugar *cultural* en el que surge el proceso de musealización y pueden darse condiciones específicas para acceder a la experiencia estética junto a otro tipo de experiencias sensibles ajenas a la sociedad del espectáculo. El museo como espacio dispuesto para ser habitado, que permite desplazarse por él, incidir en él, ocuparlo en todos sus rincones, observarlo desde todas las perspectivas. El museo como espacio donde el tiempo se suspende, como una especie de limbo separado del cotidiano devenir del mundo, como un oasis donde el espectador puede detenerse a beber inspiración y experiencias singulares en medio de un vasto y candente desierto, dominado por un sol totalizante que se empeña en secar cualquier brote de individualidad, que incinera cualquier posibilidad de reflexión ajena al régimen del ocularcentrismo. El museo como espacio de experiencias que transcurren en un tiempo distinto, un tiempo que no es el mismo de la cotidianidad, que se parece más al tiempo que sucede al interior de la mente cuando se deja caer el agua tibia sobre la cabeza, sin afanes ni presiones, un lugar para experimentar la relación con un discurso análogo al del cine, el teatro o la obra musical, pero que puede leerse a voluntad porque no es un discurso lineal, pero tampoco es un discurso que ocurre en un tiempo preciso, con hora de inicio y de cierre. Una experiencia donde el espectador es a veces receptor pero también protagonista de la obra, director del filme, compositor de la banda sonora y músico que está en capacidad de interpretar todos y cada uno de los

instrumentos de la orquesta. El museo como lugar que puede impulsar espacios de confrontación del espectador consigo mismo, presentando diversos tipos de espejos frente a los cuales cada visitante puede pasar rápidamente sin detenerse, si así lo quiere, o mirar un poco cómo está vestido, hacer una pausa para una ojeada general y continuar su camino, o detenerse a verse un poco más en detalle, quizás hasta fijarse en sus propias pupilas, pues los espejos del museo también permiten reflejar el interior del espectador. A partir de todas estas condiciones que caracterizan su espacio, el museo tendría las bases para inducir otro tipo de relación con los bienes materiales, dado que el ocularcentrismo generó una relación de tipo utilitario con los objetos y con el entorno de naturaleza material, una relación basada en la búsqueda inmediata de la utilidad práctica o del placer de los sentidos.

Tiempo para la experiencia sensible

Ante la pregunta por las condiciones que hacen posible una auténtica experiencia sensible en diálogo con las obras, se hace entonces imprescindible contar con un espacio dispuesto para ese diálogo y un tiempo suficiente para entablarlo. Un tiempo para interrogar la obra, indagar más allá de su superficie, pero también un tiempo para interrogarnos a nosotros mismos sobre lo que estamos sintiendo en nuestro encuentro con la obra, para establecer relaciones con otras experiencias, para rescatar memorias similares, para explorar a fondo nuestra sensibilidad.

Desde otro ángulo, si bien podemos responsabilizar al museo por su obligación de crear las condiciones óptimas para establecer esa relación íntima con las obras, la realidad impone ciertas situaciones contundentes sobre las que el museo se encuentra impedido para actuar: el contexto cultural de cada visitante, su historia de vida, las disciplinas y ámbitos en los que se ha educado, su propia actitud frente al arte, su mayor o menor disposición —o su acentuada prevención— hacia las experiencias de la sensibilidad. Estas realidades determinan, en gran parte, la forma en que un espectador se aproxima a las obras. Sin embargo, el museo, consciente de estas limitaciones —y precisamente ante la imposibilidad de modificarlas—, tendría que generar las condiciones para inducir a los visitantes a disponerse a ingresar en lo que podríamos llamar *un tiempo para la experiencia sensible*. Tales condiciones comenzarían por crear en el espectador la conciencia de estar ingresando en un espacio y un tiempo distintos, dispuestos para percibir de otras maneras, para aproximarse a la realidad desde otras perspectivas, para actuar en un escenario ajeno,

como en un ritual, con la libertad de participar en una ceremonia íntima. A este respecto, y en el marco de la reflexión ética sobre el trabajo de atracción de audiencias al museo, A. Rosas Mantecón ha señalado que la responsabilidad que tienen los museos en combatir la inequidad en el acceso y el disfrute de la cultura no debe limitarse solo a incrementar sus públicos sino también a “brindarles las herramientas para que tengan un encuentro más pleno con las ofertas culturales, desarrollando políticas que impulsen en los públicos un alfabetismo integral múltiple: formación de ciudadanos capacitados para la lectura, la escucha, la escritura y el dominio de la visualidad”¹⁰⁷.

De cierta manera, el reto consistiría en abrirse un camino aparte, claramente diferenciado entre los dos extremos de aquella reacción traumática que puede producir la visita al museo planteada por P. Valéry¹⁰⁸: entre la superficialidad como tabla de salvación ante la aplastante diversidad de obras expuestas, y la erudición que permite asimilar el conjunto a costa de ahogar la sensibilidad. El potencial para crear tales condiciones estaría entonces en el carácter universalizante del museo descrito por J. Déotte¹⁰⁹, en su omnitemporalidad, en su posibilidad de producir la suspensión sobre el sentido original de las obras, pero también en su capacidad de producir efectos en los espacios y tiempos dispuestos para la experiencia estética. En gran medida, la apertura de ese camino aparte tendría que contar con una fuerte voluntad del museo de transformar su relación impersonal y distante con el espectador anónimo, para inducirle a confiar en una nueva manera de relacionarse con su propia sensibilidad interior.

S. Zunzunegui sostiene que, en opinión de muchos críticos, la función principal a la que debe aspirar el museo de hoy radicaría en hacer posible “la reprogramación sensorial”¹¹⁰. Es decir, ayudar al visitante a descubrir otras dimensiones de sus sentidos, señalarle diversos alcances de disfrute de los mismos. En el marco de la sociedad del conocimiento, los grandes medios de comunicación masiva y virtual, junto a las empresas de producción de dispositivos digitales, se han orientado a capturar la atención de los ciudadanos con un enfoque básicamente utilitario de sus sentidos, en el puro y simple esquema de estímulo-reacción. S. Sontag termina su ensayo *Contra la interpretación* con una frase que, trasladada a los museos, cualquier visitante recibiría con el mayor agrado: “En lugar

107 Ana Rosas Mantecón, “Barreras entre los museos y sus públicos en la Ciudad de México”, *Revista Culturales*, Vol. III, N.º 5 (Universidad Autónoma de Baja California, México, enero-junio de 2007): 101.

108 Paul Valéry. Op. cit.: 1.291-1.292.

109 Jean-Louis Déotte. Op. cit.: 18.

110 Santos Zunzunegui. Op. cit.: 130. Subrayado en el texto original.

de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte”¹¹¹. En el fondo, esta reflexión podría remitirnos a tensiones similares que debieron existir al interior del *Mouseion* de Alejandría: las recurrentes tensiones entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

111 Susan Sontag. *Ibíd.*



Estudiantes observan un gabinete de obra gráfica en la sala de artistas viajeros de la Pinacoteca de São Paulo, acompañados por una mediadora. São Paulo, Brasil, 2015.
Fotografía: ©William Alfonso López Rosas.

II. El síndrome de Babel (sobre el carácter polisémico del museo)

Cuando hablamos en general de *los museos*, ¿a qué tipo de museos nos referimos? Cada vez que mencionamos al *museo* en sentido indeterminado, en realidad solo logramos hablar de algunas de sus facetas; continuamente intentamos hacer coincidir nuestra propia concepción de museo con las ideas de museo que nuestros oyentes tienen en su cabeza, pero siempre terminamos enfrentando una enorme dificultad de comunicación por cuanto éstas difieren notoriamente del tipo de museo que nos ocupa. Por lo general, la mayoría de imágenes que vienen a la mente corresponde a sensaciones opuestas, desde imponentes *cabos blancos* muy iluminados con pinturas de gran formato y vivos colores, a menudo invadidos por el bullicio de turistas y grupos de estudiantes, hasta conjuntos de vitrinas y anaqueles llenos de objetos, distribuidos en galerías con frecuencia empolvadas y controladas por estrictos vigilantes dispuestos a “mantener el orden”. Sin embargo, es claro que ninguna de esas imágenes logra reflejar la compleja naturaleza del museo.

Con el ánimo de combatir los estereotipos en torno a estos espacios, el ornitólogo Sidney Dillon Ripley —antiguo secretario de la Institución Smithsonian, entidad que administra el más extenso complejo de museos del mundo¹¹²— sostenía que “un museo puede llegar a ser una verdadera planta generadora de energía [... siempre y cuando] el equipo de trabajo del museo y el público visitante logren dejar atrás la mentalidad del «ático»”¹¹³. Debido a la tendencia predominante a pensar en el museo esencialmente como lugar de acumulación y exhibición, resulta difícil considerar en forma simultánea sus distintas dimensiones y funciones sociales: como lugar de adquisición y protección de colecciones de bienes muebles del patrimonio cultural, como lugar de conservación de este patrimonio para detener las causas de su deterioro y garantizar su preservación hacia el futuro, como centro de investigación científica, como lugar no solo de exhibición permanente

112 Sidney Dillon Ripley (1913-2001) dirigió el *Peabody Museum of Natural History* de la Universidad de Yale y, entre 1964 y 1984, fue Secretario del *Smithsonian Institution* de Washington, entidad que tiene a su cargo 20 museos, incluido el Parque Zoológico Nacional. Consultado el 10 de enero de 2013 en: <http://www.folklife.si.edu/center/legacy/ripley.aspx>

113 Daniel S. Greenberg, “There’s a Windmill in the Attic: S. Dillon Ripley Is Blowing Dust off the Smithsonian”, *Saturday Review* 48 (June 5, 1965): 48. Citado en: Edward P. Alexander, and Mary Alexander. *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. 2nd Ed. (Lanham, MD: AltaMira Press, 2008): 3.

sino de programación continua de exposiciones temporales (dentro y fuera de sus muros, reales y virtuales), como lugar de interpretación y educación, espacio de recreación y contemplación, como centro cultural y como instrumento social¹¹⁴.

En particular desde sus campos de estudio, la diversidad de los museos ha llegado a ser tan compleja que, en algunos casos, dos instituciones museísticas pueden ser completamente antagónicas; esta situación tiene fundamento en las extensas posibilidades de trabajo del museo en torno al patrimonio cultural y natural, material e inmaterial, donde los límites de sus objetos de estudio son tan amplios como los campos mismos del conocimiento humano. Museos de arte, museos de historia, museos de la memoria, museos de arqueología, de etnología y antropología, de ciencias naturales, de ciencia y tecnología, solo para mencionar las grandes categorías de clasificación desde las disciplinas, según el objeto de estudio. Dentro de los museos de arte, para tomar solo un ejemplo de las diversas subdivisiones dentro de cada tipología, se encuentran múltiples clases de museos también: museos de artes plásticas, museos de artes visuales, museos de diseño, museos de artes decorativas, museos de artes y tradiciones populares, museos de literatura, de cine, de música, de artes escénicas, de arquitectura; museos de arte antiguo, de arte moderno, de arte contemporáneo, de arte prehispánico, de las artes primeras o de las artes no occidentales¹¹⁵. Museos locales, museos regionales, museos nacionales, museos de ámbitos geográficos o territoriales, museos continentales, museos universales¹¹⁶. Solo

114 Edward P. Alexander, and Mary Alexander, *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. 2nd Ed. (Lanham, MD: AltaMira Press, 2008), *Ibid.*: 3-4.

115 El Museo del Quai Branly, anunciado inicialmente como *museo de las artes primeras de Ultramar*, surgió como lugar para “honrar las culturas de fuera de Europa”. Cuestionado por su evidente vinculación con la categoría de “primitivo”, adoptó luego una denominación políticamente correcta (hasta hoy): *museo para las artes no occidentales*. Su mirada estética sobre las colecciones ha sido muy debatida, por presentar “objetos preciosos, rodeados de un aura de pureza y sublimación, desligados de las sociedades que los crearon y sin ninguna mención a la manera como fueron obtenidos. En efecto, resulta sorprendente la doble «atemporalidad» de la colección: no hay ninguna mención a la historicidad o a la transformación de las sociedades que produjeron las joyas que guarda este museo; nada sobre su situación actual; nada sobre los procesos de colonización, guerra o intercambio que existieron y aún existen entre aquellas y Francia. Igualmente, queda abierta la pregunta de cómo se creó esta colección”. Paula López Caballero y Gabriela Torres Mazuera, “La «alteridad escogida» del Museo del Quai Branly”, *Revista Ciencias*. Universidad Nacional Autónoma de México. N.º 86 (abril-junio de 2007): 64-65.

116 Aquellos museos reconocidos por sus extensas colecciones sobre la historia del arte universal y la arqueología clásica han sido cuestionados por la procedencia de estas piezas patrimoniales, muchas de ellas fruto de la explotación ejercida por los imperios sobre sus colonias a lo largo de los siglos. Ante las crecientes demandas para que tales piezas sean repatriadas, los directores de 18 *museos universales* suscribieron en diciembre de 2002 el documento *Declaration on the Importance and Value of Universal Museums*, en el cual defienden su papel que consideran definitivo en la conservación y difusión mundial del patrimonio de la Humanidad y en la adquisición lícita de las colecciones que preservan, en su mayoría provenientes de donaciones, compras y “*partage*” (repartición de los hallazgos arqueológicos, resultantes de proyectos de investigación emprendidos por estos museos en otros países, en un porcentaje previamente acordado con el país de origen).

“museos”, a secas, pero también casas-museo, salas-museo, museos de sitio, ecomuseos, economuseos, museos comunitarios, museos virtuales o cibermuseos, entre muchos otros tipos de instituciones museísticas surgidos, en su mayoría, durante la segunda mitad del siglo XX.

En su afán por adaptarse a los cambios de la sociedad contemporánea, la Unesco y el Consejo Internacional de Museos han incorporado en la definición de museo, durante las últimas décadas, instituciones de diverso origen y espacios que tienen afinidad con los museos pero que, para muchos, aun para quienes trabajan en las mismas instituciones, resulta muy difícil asimilarlas como museos: zoológicos y acuarios, jardines botánicos, planetarios, reservas naturales, parques arqueológicos, salas de exposición de las colecciones de bibliotecas y archivos. Incluso a veces, hablando de lugares museísticos tan disímiles como un centro de ciencia y tecnología o un espacio para la memoria, muchos interlocutores se niegan a aceptar que esos espacios puedan catalogarse como museos¹¹⁷.

El *síndrome de la Torre de Babel* es un concepto surgido inicialmente entre la comunidad médica para caracterizar aquellos casos de ausencia de estandarización en la terminología científica, los cuales han generado tres efectos claramente identificados: a) Errores de comunicación entre los profesionales de la salud de diferentes regiones del mundo, aun cuando hablen el mismo idioma; b) Problemas de comunicación entre los médicos y los pacientes; y c) Búsquedas incompletas de literatura médica para una condición particular, debido a que la persona que realiza la búsqueda no es consciente de todos los sinónimos y nombres posibles aplicados a la enfermedad que busca.¹¹⁸ En el ámbito de las tecnologías de la información y las comunicaciones, se ha acuñado igualmente esta expresión para denominar el surgimiento de lenguajes confusos y la generación de conclusiones erróneas surgidas del hecho,

117 Durante el proceso de creación de un lugar de memoria denominado *Salón del Nunca Más* (dedicado a las víctimas del conflicto colombiano en el municipio de Granada, departamento de Antioquia), los miembros de la comunidad que participaban en el proyecto se negaron radicalmente a denominarlo como “museo”, argumentando que “concebían al museo como un espacio quieto, en donde se guardan antigüedades y animales muertos. Un escenario que estaba separado de la vida y que el Salón era para pensar la vida”. Aunque finalmente comprendieron que su propuesta se relacionaba con la categoría de museos comunitarios, señalaron “de manera enérgica que su idea es muy diferente y que no quieren que lleve por nombre museo, pero sí que debe cumplir las mismas funciones [de un museo comunitario]”. Lorena Luengas, “Salón del Nunca Más, Granada, Oriente Antioqueño: un proceso comunitario”. En: AA.VV. *Museos, comunidades y reconciliación. Experiencias y memorias en diálogo. XIV Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia y Universidad Externado de Colombia, Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural, Programa de Museología, 2008), publicación digital, 2012: 34. Consultado el 27 de febrero de 2013 en: http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/XIV_catedra_historia_MNC.pdf

118 Joseph C. Segen, *The Dictionary of Modern Medicine. A sourcebook of currently used medical expressions, jargon and technical terms* (Park Ridge, N.J.: The Parthenon Publishing Group, 1992): 742.

cada vez más frecuente, de que los usuarios de dichas tecnologías se refieren a funciones y roles totalmente dispares mientras utilizan los mismos términos genéricos¹¹⁹.

El *síndrome de Babel* en la esfera de los museos, cuya caracterización se propone en este estudio, surge de dos aspectos principales: el carácter polisémico del museo y la naturaleza multidisciplinar de la museología. En lo relativo a la naturaleza de la museología, la complejidad de los debates entre las múltiples disciplinas que confluyen dentro del ámbito del museo radica en la diversidad de la valoración concedida a éste por cada campo disciplinar, desde su propio capital simbólico o cultural. El capital simbólico se refiere al conjunto de aquellos valores que son percibidos y reconocidos por la comunidad que integra un campo disciplinar, lo que supone un cierto grado de consenso entre los miembros del campo¹²⁰. Ese capital simbólico de cada campo “visibiliza formas de poder o beneficios que se pueden obtener al hacer parte del campo –por ejemplo estatus–. Reconoce además la existencia de unos bienes propios del campo, manejados y dominados de manera desigual por sus miembros. Cada campo posee su propio capital”¹²¹.

De cierta manera, el síndrome de Babel en el museo surge como consecuencia de su condición de escenario caracterizado por la interdisciplinariedad (que es la fuerza generadora del efecto rizoma) y permeado por la transdisciplinariedad.

Muse

En cuanto al carácter polisémico del museo, a sus elementos básicos – correspondientes a las categorías de análisis del presente estudio– se suman distintas dimensiones semánticas vinculadas históricamente a partir de su relación primigenia con las musas, diosas griegas protectoras de las artes y las ciencias, nacidas de la unión de Zeus y Mnemosine según

119 Sarah Guri-Rosenblit “The Tower of Babel Syndrome in the Discourse of Information Technologies in Higher Education”, The Open University of Israel, Department of Education and Psychology, *Global E-Journal of Open, Flexible and Distance Education*, 1:1 (2001): 28-38.

120 La noción de capital simbólico, concebida por P. Bourdieu, es altamente compleja e implica reconocer que “no es un tipo más de capital, sino un modo de enfatizar ciertos rasgos relacionales del capital en general. Por un lado, la noción de capital simbólico es inseparable de la de *habitus*, ya que tiene su origen en la necesaria dimensión fenomenológica de lo social [...] Por otro lado, el capital simbólico solo puede generarse dentro de un campo concreto y en relación con los tipos de capital eficientes en él”. José Manuel Fernández Fernández, “Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu”, *Papers. Revista de Sociología*. Universitat Autònoma de Barcelona, Vol. 98, N.º 1 (2013): 36-37.

121 Claudia Bermúdez Peña, “Intervención social desde el Trabajo Social: un campo de fuerzas en pugna”, *Revista Prospectiva*, N.º 16, Universidad del Valle (octubre de 2011): 88. Consultado el 27 de febrero de 2013 en: <http://revistas.univalle.edu.co/index.php/prospectiva/article/view/1164/1284>

relato del poeta Hesíodo en su *Teogonía* (730-700 a.C.)¹²². La segunda acepción general del término “musa”, en cuanto fuente de inspiración, proviene del latín *Mūsa* y éste del griego *Mousa* (de donde tomó su nombre el *Mouseion* de Alejandría, como templo o lugar de las musas).

En el caso particular del inglés, el término *muse* tiene tres actuaciones lingüísticas principales: 1) como verbo intransitivo, significa “llegar a ser absorbido en el pensamiento”, o bien, “entregarse a algo en la mente en forma meditativa, y, con frecuencia, de manera inconclusa”; 2) como verbo transitivo, significa “pensar o hablar en forma reflexiva”; y 3) como sustantivo, además de nominar cada una de las nueve diosas de la mitología griega, tiene otras tres acepciones: “un estado de pensamiento profundo o de abstracción ensoñadora, una fuente de inspiración – especialmente un genio orientador– o un poeta”¹²³. Quizás la ausencia de la distinción de género en inglés, facilitó el surgimiento de estos múltiples significados. A su vez, la diversidad de tales acepciones encuentra afinidades en las definiciones del verbo *amuse* (distrar, entretener, divertir, ocupar la atención y, especialmente, “to entertain or occupy in a light, playful, or pleasant manner”)¹²⁴, así como en las del sustantivo *amusement*, comprendido como recreación, entretenimiento, “pleasurable diversion”¹²⁵.

La multiplicidad de significados derivados del término *muse* ejemplifica en parte el carácter polisémico del museo, el cual podría asociarse con la complejidad del concepto de “campo” en las ciencias sociales, al punto que, si se quisiese partir de un ejercicio hipotético, podría crearse un museo en torno a cada campo y, simultáneamente, cada campo podría contener miles de museos en su interior, los cuales, a su vez, serían tan disímiles que algunos llegarían a ser contradictorios del propio campo. Esta asociación nos lleva a plantear que el museo puede comprenderse al mismo tiempo como un concepto complejo en sí mismo y como contenedor de muy diversos conceptos complejos, los cuales pueden incluso ser antagónicos y coexistir como componentes de un todo. En este sentido, el concepto de museo se ha convertido también en escenario de las pugnas propias de cada campo, lo que es posible ilustrar con palabras de Pierre Bourdieu: “en cualquier campo encontraremos una lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar

122 Luc Brisson, “Las Teogonías de la Grecia Arcaica de los siglos VIII a VI a.C. El modelo hesiódico y el modelo órfico”. Traducción de Jorge Barriuso. En: François Châtelet, y Gérard Mairé (eds.). *Historia de las ideologías* (Madrid, Ediciones Akal, 2008): 51-59.

123 Merriam-Webster Dictionary, consultado el 12 de junio de 2012 en: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/muse>

124 *Ibíd.*, en: www.merriam-webster.com/dictionary/amuse

125 *Ibíd.*, en: www.merriam-webster.com/dictionary/amusement

cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia”¹²⁶. Estas luchas internas en cada campo se suman al concepto de capital simbólico que, en el ámbito del museo, se construye continuamente mediante los procesos de musealización y patrimonialización.

La complejidad específica del museo contemporáneo radica en que su actual configuración mantiene incorporados sus distintos significados contruidos y superpuestos a lo largo de la historia, en cuanto se refiere a sus componentes tradicionales (contenido o patrimonio, edificio/territorio, estructura organizativa y públicos, donde coexisten el gabinete de curiosidades con el espacio interactivo y se combinan el tesoro medieval y el *studiolo* con el dinamismo de un centro cultural, no siendo uno ni otro, por separado, sino la expresión resultante de un proceso simbiótico de sentidos acumulados históricamente); pero además su existencia ha adquirido otro significado como lugar para el ejercicio de los derechos culturales y como escenario donde se revela un patrimonio cultural inmaterial que constituye, simultáneamente, un teatro donde los públicos son al mismo tiempo espectadores y actores de la experiencia museal, componentes y portadores de ese patrimonio inmaterial.

Dimensiones y valores

En cuanto a la naturaleza multidisciplinar de la museología, ésta se ha constituido en gran parte como un ámbito de interacción de numerosos campos disciplinares, a causa de la amplitud de tipologías de museos, pero también por la complejidad en la que se manifiesta otra de las propiedades de un campo específico: la afinidad de propósitos de fondo, la cual, en palabras de P. Bourdieu, consiste en que “toda la gente comprometida con un campo tiene una cantidad de intereses fundamentales comunes, es decir, todo aquello que está vinculado con la existencia misma del campo; de allí que surja una complicidad objetiva que subyace en todos los antagonismos”¹²⁷. Siendo escenario de actuación de diversas disciplinas, en el museo las luchas internas de los campos se expresan de dos maneras: de un lado, las luchas propias de cada campo disciplinar pasan a estar latentes bajo la lucha específica de la museología en el ámbito del museo; de otro lado, las pugnas sobre los distintos

126 Pierre Bourdieu, *Algunas propiedades de los campos*. Conferencia dirigida a un grupo de filólogos e historiadores de la literatura, en la École Normale Supérieure de París, noviembre de 1976. Traducción de Martha Pou. En: *Sociología y cultura* (México: Conaculta, 1990): 135.

127 *Ibíd.*: 137.

enfoques en la valoración del museo desde cada campo, confluyen en el surgimiento —y progresiva consolidación— de las diferentes tipologías. De esta forma, “los que participan en la lucha contribuyen a reproducir el juego, al contribuir, de manera más o menos completa según los campos, a producir la creencia en el valor de lo que está en juego”¹²⁸. La complejidad del síndrome de Babel en los ámbitos del museo y de la museología se revela entonces en la realidad de las múltiples concepciones del valor del museo, lo que hace que todos los actores del campo terminen luchando por valores dispares entre sí, aunque afines en el territorio común de la tradición histórica del museo.

Los valores del museo —de su espacio/territorio y de su contenido/patrimonio, junto con la generación de actividades que surgen en su interior y que, de una forma u otra, remiten a la concepción simbólica del *Mouseion* griego— se encuentran siempre en constante mutación desde varios planos de análisis: a) El valor económico (cifrado en avalúos de los bienes que integran el museo y que dependen de las fluctuaciones de los mercados inmobiliario, del patrimonio, del arte y de las antigüedades); b) El valor formal (a partir de la relación conservación/deterioro, del grado de preservación de sus características físicas y de las inversiones realizadas en restauraciones anteriores, así como de la calidad científica y técnica de tales restauraciones); c) El valor comunicativo (su poder o capacidad de comunicar, de conmover, de generar una experiencia estética y epistemológica, valor que puede ser amplificado o acallado dependiendo de los recursos museográficos utilizados); d) El valor histórico (construido a partir del tiempo transcurrido y de los acontecimientos, procesos culturales y personajes vinculados al mismo, junto a los conceptos de antigüedad, autenticidad y originalidad); e) El valor simbólico (construido por el conjunto de valores iconológicos, iconográficos, históricos, científicos y estéticos); f) El valor de delectación (construido en torno a los valores estético y comunicativo, junto a las posibilidades de vinculación a las tendencias del gusto y las características del espacio y de los elementos de confort articulados entre sí); y, finalmente, g) El valor de monumentación y musealización (el proceso de musealización que transforma todo aquello que ingresa al espacio del museo, que tiene su origen en la tradición del *Mouseion*, pero también en la tradición de la Ilustración de la que surge el museo moderno, proceso que construye el prestigio asociado al “aura” del patrimonio preservado en el museo).

Otra particularidad de los valores que caracterizan al patrimonio cultural en el espacio del museo es su potencial multidimensional, lo que equivale a una condición de preservación de valores suspendidos y

128 Ídem.

dispuestos para ser aprovechados en momentos diferentes (el potencial de conocimiento e interpretación, de exhibición, de educación, de delectación) lo cual, a su vez, se relaciona con aquel fenómeno que hemos llamado en otra parte de este texto como “la epifanía en potencia”. Esta particularidad se refiere al nivel de investigación actual y potencial (su potencial de conocimiento e interpretación), al nivel de conservación y su potencial de preservación hacia el futuro (junto con el potencial de restitución de valores, o su redescubrimiento, a través de su restauración), a la posibilidad de vinculación o pertenencia a una colección (la conexión con otros valores asociados a la colección a la cual pertenece), y a los valores surgidos a partir de las relaciones con otras instancias (los prestigios derivados de su relación con un investigador o un artista reconocido, una institución, un territorio, una época, el arquitecto diseñador del edificio, un personaje histórico, entre otras asociaciones, aquello que en las teorías de *marketing* hace parte de los elementos determinantes de la imagen corporativa, *good-will* o posicionamiento de marca)¹²⁹.

El análisis de la forma como estas dimensiones y valores interactúan en el museo, podría estructurarse en una matriz compuesta por la relación o intersección de un eje vertical, integrado por los planos de valor anteriormente descritos, y un eje horizontal, donde se ubican los factores que determinan las mayores fluctuaciones de la valoración del patrimonio en el espacio del museo: las formas de exhibición (las calidades del diseño del recinto y el montaje museográfico), junto a los lugares de exhibición (la manera en que un patrimonio se puede impregnar de los valores del lugar o del entorno), su vigencia en la memoria colectiva (su presencia continua y sostenida en el reconocimiento colectivo, su registro en los medios, eventos, publicaciones especializadas, la certificación externa de su existencia y valor), así como las fluctuaciones del mercado y del gusto con relación a la consolidación de una tradición, el respaldo académico y científico, el posicionamiento de marca, la presencia o configuración de relaciones en los principales canales de la sociedad de la información, la imagen y la publicidad.

La estructura de esta matriz de análisis propuesta, podría desarrollarse de la siguiente manera:

129 Diversos autores coinciden en definir el concepto de *good-will* como el reconocimiento que recibe una empresa, por parte de sus clientes, más allá del valor material de sus propiedades y productos, es decir, un valor intangible consistente en la reputación o buen nombre construido a lo largo del tiempo por diversos factores, tales como la percepción de las connotaciones de marca, la calidad de la atención al cliente y otras ventajas valoradas por los usuarios, junto con la tradición e incluso prejuicios generalizados. Charles Reinold Noyes. *The Institution of Property: A Study of the Development, Substance, and Arrangement of the System of Property in Modern Anglo-American Law* (Clark, New Jersey: The Lawbook Exchange, Ltd., 2007): 448-449.

Factores Planos de valor	Lugares de exhibición		Formas de exhibición		Vigencia / Memoria		Mercado / Imagen	
	Año 1	Año 2	Año 1	Año 2	Año 1	Año 2	Año 1	Año 2
a) Económico	↑	↑	↓	—	—	↑	↓	↑
b) Formal	—	—	—	↑	—	—	—	—
c) Comunicativo	—	—	—	—	—	—	↓	↑
d) Histórico	—	—	—	—	—	↑	—	—
e) Simbólico	—	↑	—	↑	↓	↑	—	—
f) Delectación	—	↑	↓	—	—	—	—	—
g) Musealización/ Monumentación	—	↑	—	—	—	↑	—	↑

Figura 3. Matriz de análisis. Incidencia de los factores de fluctuación sobre los diferentes planos de valor del museo (el Año 1 partiría de la línea de base y registraría las tendencias de los primeros 12 meses).

Una dimensión particular del síndrome de Babel se hace evidente cuando se analiza el museo en relación con otras instituciones del patrimonio cultural. Tradicionalmente en muchos países se ha tendido a asociar los museos con los archivos y las bibliotecas, concebidos los tres tipos de instituciones como entidades patrimoniales dedicadas a la conservación y difusión de documentos, libros y testimonios materiales¹³⁰ de la historia cultural y natural para beneficio de la sociedad en su conjunto, en algunos casos con acceso restringido solo a investigadores y comunidad educativa, en otros casos para consulta abierta a los diversos públicos. No obstante, a diferencia de los archivos y las bibliotecas, los museos vinculan funciones adicionales que trascienden esta definición genérica, fundamentalmente por su carácter polisémico y multidimensional que les ha dificultado comunicar una clara definición de sus ámbitos de acción y su rol social. Así, conviene desarrollar en este estudio un breve análisis de la definición de los archivos y las bibliotecas, para luego continuar ahondando en las categorías que determinan el carácter sistémico del museo.

Desde su naturaleza de colección o cuerpo documental organizado, un archivo ha sido definido como “uno o más conjuntos de documentos, sea cual sea su fecha, su forma, soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o institución pública o privada en el transcurso de su gestión, conservados, respetando aquel orden, para servir como testimonio e información para la persona o institución que los produce, para los ciudadanos o para servir de fuentes de historia”.¹³¹ En el mismo sentido, la Ley General de Archivos en Colombia retoma esta definición y agrega que un archivo “también se puede entender como la institución que está al servicio de la gestión administrativa, la información, la investigación y la cultura”¹³².

Es así como, en cuanto instituciones, los archivos son vistos como organismos creados para “cumplir un único propósito: la organización de los fondos documentales, con la doble finalidad de conservarlos y facilitar su conocimiento, ya sea a la propia Administración para su pronta y ágil gestión, ya sea al investigador con fines históricos”¹³³.

130 Aquí nos referimos a la concepción tradicional de los museos, anterior a la aprobación de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* adoptada por la 32.ª Conferencia General de la UNESCO realizada en París, el 17 de octubre de 2003.

131 Antonia Heredia Herrera, *Archivística general: teoría y práctica* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1988): 59.

132 Artículo 3.º de la Ley 594 del 14 de julio de 2000.

133 Antonia Heredia Herrera, “Esquema de un programa archivístico”, *Boletín Anabad*, XXXIII: 1 (1983): 79.

Esta concepción fundamental de los archivos como instituciones de la memoria se relaciona con el valor de las evidencias en el campo del derecho y de los asuntos del Estado, en cuyo marco las instituciones archivísticas son definidas como lugares “donde se guardan organizada y ordenadamente los testimonios escritos, gráficos o audiovisuales, producidos por cualquier institución pública o privada, conservados con el doble fin de garantizar los derechos de los administrados o de servir de fuentes para la investigación”¹³⁴.

Las funciones archivísticas, que son en gran parte afines con las funciones bibliotecarias y museísticas (de allí la dificultad de comprender la especificidad de los museos con relación a las demás instituciones de la memoria), en general se concentran en la adquisición o recolección, la conservación, la organización (que incluye la clasificación o catalogación y el ordenamiento o inventario), la descripción o sistematización de los documentos para facilitar el acceso, y la prestación del servicio de consulta a los usuarios. Existe, pues, una doble función de los archivos (afín con el carácter de las bibliotecas) relacionada al mismo tiempo con el patrimonio cultural y con los fines administrativos de las instituciones.

Desde una perspectiva similar, la Ley de Bibliotecas Públicas en Colombia define un fondo bibliográfico como un “conjunto de documentos en cualquier soporte que hacen parte de una biblioteca. Término que se puede usar análogamente con el de acervo, o colección”¹³⁵. A su vez, en cuanto institución, una biblioteca es definida como aquella “estructura organizativa que, mediante los procesos y servicios técnicamente apropiados, tiene como misión facilitar el acceso de una comunidad o grupo particular de usuarios a documentos publicados o difundidos en cualquier soporte”¹³⁶. En general, las bibliotecas pueden clasificarse en bibliotecas públicas (que incluyen las bibliotecas patrimoniales), bibliotecas académicas (o de instituciones educativas) y bibliotecas especializadas¹³⁷. De acuerdo con la Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones de Bibliotecas (IFLA), una biblioteca pública se define como “un centro de información local que pone a disposición de los usuarios todo tipo de datos y conocimientos”, prestando sus servicios en igualdad de acceso para todos, “independientemente de su edad, raza, sexo, religión, nacionalidad, idioma o condición social”; considerada como una puerta local de acceso al conocimiento, la biblioteca pública

134 Ibid.: 80.

135 Ley 1379 del 15 de enero de 2010, art. 2.º, numeral 4.

136 Ibid., numeral 2.

137 Según la tipología tradicional, se clasifican generalmente en bibliotecas nacionales (o patrimoniales), bibliotecas públicas, bibliotecas de los centros docentes y bibliotecas especializadas. En: Manuel Carrión Gútiérrez, *Manual de bibliotecas*. 8.ª edición (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez - Pirámide, 2001).

“provee condiciones básicas para el aprendizaje permanente (educación a lo largo de la vida), la toma de decisiones independientes y el desarrollo cultural de los individuos y los grupos sociales”¹³⁸.

A su vez, la concepción de la biblioteca como institución social puede describirse como un organismo integrado por cinco componentes esenciales: información (materiales); organización de los materiales; usuarios; diseño y prestación de servicios; y personal técnico y profesional¹³⁹. Desde una concepción contemporánea, como componentes de un sistema en la sociedad del conocimiento, las categorías de una biblioteca incluyen el edificio y las salas con la dotación necesaria para la adecuada atención de los usuarios, los recursos humanos encargados de las funciones técnicas y de prestación de los servicios, las colecciones de materiales o fondos bibliográficos, la organización y sistematización de los fondos, su conservación, mantenimiento y renovación (o adquisición), la organización de los servicios y el desarrollo de actividades complementarias¹⁴⁰. Finalmente, las funciones propiamente bibliotecarias, denominadas en bibliotecología *procesos técnicos*, incluyen los procesos de selección y adquisiciones, la catalogación y clasificación (descripción bibliográfica), la indización (tesauros y encabezamientos de materias), los servicios de información y referencia, el mantenimiento y organización de las colecciones y la conservación de los fondos. Lo anterior constituye la base fundamental de las funciones de una biblioteca pública, independientemente de si ésta se encuentra ubicada en un edificio con instalaciones físicas y colecciones en soporte de papel y similares, o si se trata de una biblioteca digital. Esta última es definida en la Ley de Bibliotecas Públicas en Colombia como el conjunto de “colecciones organizadas de contenidos digitales que se ponen a disposición del público. Pueden contener materiales digitalizados, tales como ejemplares digitales de libros y otro material documental procedente de bibliotecas, archivos y museos, o basarse en información producida directamente en formato digital”¹⁴¹.

Si bien algunas de las funciones bibliotecarias coinciden con las funciones museísticas —en especial lo referente a los procesos técnicos de adquisición, catalogación y clasificación, servicios de información y atención de usuarios, mantenimiento, organización y conservación, actividades de comunicación, educación e investigación—, existe otra

138 UNESCO/IFLA, *Public Library Manifesto*. Consultado el 15 de noviembre de 2012 en: <https://www.ifla.org/publications/iflaunesco-public-library-manifesto-1994>

139 José Antonio Magán Wals, “El concepto de biblioteca en la actualidad: bibliotecas reales frente a bibliotecas virtuales”. En: *Tratado básico de biblioteconomía* (Madrid: Editorial Complutense S.A., 2004): 19-46.

140 Juan José Fuentes Romero, op. cit.

141 Ley 1379 del 15 de enero de 2010, art. 2.º, numeral 3.

distinción frente a los museos a partir de un carácter afín entre archivos y bibliotecas. Dependiendo de la antigüedad de sus acervos, los archivos y las bibliotecas se dividen en dos grandes tipos de instituciones: de un lado, los archivos históricos y las bibliotecas patrimoniales —que se concentran en la preservación de documentos antiguos y obras únicas o incunables, cuyos usuarios generalmente son investigadores especializados, académicos o estudiantes universitarios avanzados— y, de otro lado, los archivos de carácter jurídico-administrativo para consulta ciudadana e institucional y las bibliotecas públicas o de libre acceso a todos los interesados¹⁴². Cuando estos dos tipos de acervos se conjugan en una sola institución, surge la dificultad de sectorizar la prestación de los servicios para los grandes públicos y, a su vez, garantizar la preservación y seguridad de los acervos históricos. Así, por ejemplo, al interior de aquellas bibliotecas públicas que también conservan colecciones patrimoniales, con frecuencia se ha creado una sección para la consulta de los libros históricos o incunables, solo al servicio de público especializado. Y de la misma manera, los archivos históricos requieren un tratamiento distinto de los archivos que se hallan en uso cotidiano o aquellos que son de utilidad pragmática para las generaciones actuales.

Los archivos y las bibliotecas tienen otra caracterización en común que los distinguen claramente de los museos, a partir de la naturaleza material e inmaterial de sus acervos. Tradicionalmente, en los fondos de los archivos y las bibliotecas se han preservado piezas cuya información primaria es de carácter textual, en forma predominante, y también gráfico o de imágenes, en su mayoría dibujadas, grabadas o impresas sobre papel. Sin embargo, desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX, los acervos de los archivos y bibliotecas también incorporaron, en forma gradual, información y documentación en los nuevos soportes de registro y reproducción de uso extendido a lo largo del siglo (fotográfico, filmico, sonoro, audiovisual, en grabación mecánica analógica, cintas electromagnéticas y medios digitales). De esta manera, puede afirmarse que el común denominador de las bibliotecas y los archivos es la preservación y divulgación de los libros y materiales documentales, de

142 Esta clasificación se refiere específicamente al carácter histórico o patrimonial de los acervos, si bien desde el punto de vista administrativo y disciplinar existe, por supuesto, una clasificación mucho más amplia que varía de un país a otro. En el caso del Reino Unido, los tipos de archivos incluyen: archivos de gobiernos locales, archivos de empresas y negocios, archivos de museos y galerías, archivos de bibliotecas y colecciones especiales, imágenes en movimiento y colecciones especiales, archivos de casas históricas y colecciones privadas, archivos científicos, médicos, de ciencias e industrias de la salud, archivos digitales, archivos comunitarios, archivos de organizaciones de caridad, archivos religiosos, y archivos universitarios y de instituciones educativas. Re:source, The Council for Museums, Archives and Libraries. *Developing the 21st Century Archive: An Action Plan for United Kingdom Archives* (London: Re:source, The Council for Museums, Archives and Libraries, VIP Print Ltd., 2001): 10.

producción única o múltiple, en los que se registran obras y documentos textuales, gráficos, fotográficos, filmicos, sonoros y videográficos, los cuales reúnen informaciones que son testimonio de la realidad de una época o que constituyen piezas de creación artística y científica de carácter literario, fotográfico, fílmico, audiovisual o musical.

Así pues, el énfasis de los archivos y las bibliotecas está focalizado en la información y documentación (textual, gráfica, sonora y audiovisual), con una clara distinción entre ellos: los archivos, fundamentalmente, se concentran en la preservación de los documentos únicos, mientras las bibliotecas, en especial las bibliotecas públicas y las bibliotecas universitarias o de instituciones educativas, orientan sus objetivos hacia la divulgación masiva de los materiales publicados por diferentes vías (desde el libro impreso hasta los materiales digitales). Esta distinción tiene, por supuesto, sus propias excepciones, pues con alguna frecuencia en los archivos se conservan materiales sonoros reproducidos en diversos medios, o en las bibliotecas se preservan archivos musicales y visuales que en muchos casos contienen grabaciones únicas, o en unos y otras se preservan en ocasiones conjuntos de objetos tridimensionales de naturaleza heterogénea, relacionados con sus fondos bibliográficos y documentales.

En este contexto, si bien un museo procura conservar en sus acervos ciertos documentos manuscritos y libros especiales por su carácter significativo dentro del ámbito de sus colecciones, la mirada específica del museo hacia estos materiales tiene variaciones importantes. Adicionalmente, la estructura organizacional de un archivo y de una biblioteca está centrada en las funciones de preservar y comunicar. Pero no es función primordial de estas instituciones la creación de exhibiciones como espacios de contemplación y disfrute, de creación y producción de conocimiento, aunque sus materiales contribuyan también a estas otras funciones y aunque muchas de estas instituciones realicen exposiciones como actividades complementarias a sus funciones principales. Los espacios de las bibliotecas y los archivos son reconocidos primordialmente como espacios de conservación, de consulta e investigación, y de reproducción (o creación de copias) de los materiales¹⁴³, mientras los espacios de los museos, además de desarrollar

143 Para algunos autores, las bibliotecas contemporáneas se vinculan cada vez más al sentido de un centro cultural comprometido con el desarrollo de su comunidad, por lo que su papel supera el de mediación entre la información y el usuario, sus funciones hoy incluyen no solo la difusión de la información, sino funciones de apoyo a la vida práctica de los usuarios, función formadora o educativa, función de custodia de los materiales, función recreativa, función social y función investigativa. En: José Antonio Moreiro González, "Nuevas competencias profesionales para nuevas funciones bibliotecarias", *Boletín de la ANABAD*, 54: 1-2 (2004): 821-830.

funciones de conservación, investigación y divulgación, son reconocidos en especial por ser espacios de exhibición, donde el equivalente al servicio de consulta en los archivos y bibliotecas corresponde, en los museos, a la experiencia vivencial del encuentro con las colecciones y a la visita o recorrido físico a través de los espacios museográficos, es decir, la participación activa en la observación de la narración tridimensional que se ha dispuesto en el lugar mediante la distribución *espacial* de los objetos expuestos. No obstante, normalmente los museos también apoyan la consulta de las colecciones con servicios de documentación y, en las últimas décadas, con pantallas que facilitan la búsqueda dentro de las bases de datos de las colecciones, especialmente de aquellas piezas que no se encuentran exhibidas al público.

Especificidad museal

Con relación a la naturaleza específica del museo, el filósofo Bernard Deloche ha centrado en la *aprehensión intuitiva* el carácter que lo hace un espacio único para la sociedad: “La intuición —es decir, la *aprehensión sensible directa*— ocupa un lugar principal en el museo: yendo a ver las cosas, en lugar de acceder a ellas solo por su concepto, nos las figuramos intuitivamente. Experiencia insustituible, pues ninguna descripción verbal, ningún comentario discursivo nos revelará lo particular en toda la riqueza de lo concreto (Baumgarten). Así entendido, el museo es la dimensión social e institucional de la recepción; [...]”¹⁴⁴. Desconociendo el carácter integral de interacción de las dinámicas internas de un museo, B. Deloche afirma que, “si bien es posible confiar a otras instituciones —al laboratorio, por ejemplo— el trabajo de reunir y analizar, la función de presentación/recepción parece ser propiedad exclusiva del museo [...]. El museo tiene el privilegio de ser la *institución de la aprehensión intuitiva*; sin él las experiencias sensibles serían salvajes o descoordinadas, y por ese privilegio de designar lo que hay que ver, se parece en cierto modo a la iconografía publicitaria”¹⁴⁵. Este planteamiento del filósofo refleja la posición de muchas disciplinas que insisten en reducir el centro del museo a los espacios de exhibición. Desde esta perspectiva puramente *exhibicionista*, los museos se asocian al papel de aquellos archivos e institutos de investigación que organizan periódicamente exposiciones temporales (similares a la exhibición de “colecciones museográficas”, categoría creada en España para designar colecciones científicas susceptibles de ser

144 Bernard Deloche, *El museo virtual: hacia una ética de las nuevas imágenes*. Traducción de Lourdes Pérez González (Madrid: Trea, 2002): 100.

145 *Ibíd.*: 101

exhibidas por su carácter público) y con ello B. Deloche intenta centrar lo específico del museo en una función que tampoco es exclusiva de éste: la operación de seleccionar y organizar imágenes o piezas para que sean vistas por el público, lo cual ocurre en cualquier vitrina comercial, feria internacional, obra cinematográfica, canal televisivo, o página web. Sin embargo, debe rescatarse en el análisis de B. Deloche su perspicacia para identificar un aspecto central: la *institución* museística, lo cual refleja su reconocimiento de que lo específico museal no puede ocurrir en cualquier espacio donde se disponen imágenes y objetos para que sean observados. Este elemento es de suma importancia, considerando que las propuestas de ultravanguardia para transformar el museo han llevado a plantear conceptos que, en sí mismos, niegan aspectos inherentes a su existencia (el museo efímero, el “museo nómada”, museos sin colecciones, museos sin sede, etc.).

La naturaleza de las colecciones de los museos, no concentradas en el texto o en el registro sino en la imagen real y en la evidencia concreta de la realidad, ha conducido a generar otras dimensiones que no están presentes de la misma manera en los archivos y las bibliotecas. Entre otras dimensiones sobresalen el proceso de musealización, la experiencia museográfica, así como el culto o ritual asociado con la memoria y con otros niveles de los derechos culturales que trascienden el derecho a la información, dimensiones que propician un modo particular de percibir y vivir el espacio del museo. Refiriéndose al carácter “híbrido” del museo como institución singular de la cultura occidental moderna, el curador Albert TenEyck Gardner describió algunas de sus facetas, las cuales expresan la compleja simultaneidad de estos múltiples roles (parte del efecto rizoma descrito atrás):

[...] A medida que el énfasis de interés o la actividad cambia, el carácter de la organización cambia. Así, cuando el museo sirve como un lugar de entretenimiento, adquiere la dramática calidad del teatro; cuando es usado para propósitos académicos, se convierte en una torre de marfil; cuando el énfasis recae en sus actividades educativas, llega a ser una escuela. Para el científico o el profesor podría parecer solamente una serie de especímenes que ilustran una teoría seductora, o una biblioteca de artefactos archivados en orden cronológico.

En la familia de las instituciones sociales inventadas por el ser humano, el lugar del museo no está rígidamente fijado. El museo es maleable y puede extenderse en muchas direcciones, o algunas veces se mueve simultáneamente en varias direcciones¹⁴⁶.

Como se vio atrás, la dificultad en la definición del museo y, por consiguiente, en el logro de una identidad clara para estas instituciones desde mediados del siglo XX, tiene como antecedente determinante el surgimiento coetáneo de diversos tipos de colecciones que se consolidaron durante el período de la Ilustración y que se fueron transformando en lugares con algún grado de servicio público. La caracterización de estas colecciones, muchas de ellas bastante heterogéneas y otras concentradas en algún campo del conocimiento (artes, ciencias naturales, ciencias y técnicas), debe su estructura a los estudios adelantados por científicos naturalistas, médicos, sociedades científicas, academias y universidades que determinaron la orientación de las adquisiciones (o a la organización posterior que artistas y académicos hicieron de las colecciones conformadas en forma aleatoria por la realeza y la aristocracia, como en el caso del Louvre) para sus propios fines de ampliación del conocimiento. No obstante, es solo hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando se hace menos rígida la antigua separación entre lo sagrado y lo profano en los museos y se consolida el interés general (más allá de los museos especializados en etnología) por las técnicas y los oficios, los objetos de uso cotidiano y las artes y tradiciones populares. B. Deloche plantea que esta prolongación del ámbito de los museos hacia lo cotidiano indica su relación con el campo de lo etnológico, por cuanto su interés está centrado en la relación cultura/naturaleza¹⁴⁷. Sin embargo, este análisis en realidad no descubre en los museos algo distinto de lo que ya se encontraba en los orígenes del museo moderno: el gabinete de curiosidades ya solía contener objetos cotidianos de culturas aborígenes de otras latitudes. Para citar solo uno de los ejemplos emblemáticos, la colección del médico Hans Sloane, que en 1753 dio origen al Museo Británico, incluía una serie de ejemplares de zapatos usados por diferentes culturas en India, China, Turquía y Japón, entre otros lugares.

Lo que realmente ayuda a comprender las raíces en la transformación de identidad de los museos es aquello que B. Deloche señala con una sencilla explicación: “todo puede entrar en el museo, como todo puede, por derecho, ser objeto de ciencia, ya que la ciencia no tiene en principio límite para su ejercicio”¹⁴⁸. En el mismo sentido, como devenir propio del pensamiento postmoderno, hoy también el arte admite todo tipo de

(Summer 1965): 21. En: Edward P. Alexander, and Mary Alexander. Op. cit.: 18.

147 Bernard Deloche. Op. cit.: 95.

148 Ídem.

elementos y reflexiones en torno a la vida, la sociedad y la naturaleza, lo que ha conducido a impulsar la búsqueda de relaciones cada vez más ambiguas y complejas entre las disciplinas, los saberes, las artes y los oficios. En este contexto el museo, como lugar de confluencia de los intereses de las ciencias y las artes por la expansión de las fronteras del conocimiento, se convierte en la arena donde es posible observar los resultados de estas relaciones a través de nuevas dinámicas de adquisición de colecciones y concepción de exhibiciones. Y es justamente en la formación de nuevos discursos y en las tensiones que produce la actualización del funcionamiento interno y público del museo, donde radica gran parte de la crisis de identidad de esta institución en el cambio de siglo, así como de la museología como su disciplina de estudio.

Quizás la mayor dificultad que el museo y la museología han enfrentado para encontrar su propio espacio en las ciencias humanas y sociales, ha sido esa sensación de molestia que se percibe en numerosos textos de análisis del museo desde otras disciplinas, tal como ocurre en *El museo virtual* de B. Deloche, cuando el autor disecciona aquellos fenómenos que siempre han ocurrido en el espacio del museo, al menos desde su formación moderna, independientemente de si estos fenómenos pertenecen o no al ámbito de la filosofía¹⁴⁹ (ésta puede ser la misma molestia que experimentan muchos antropólogos, cuando descubren el contradictorio papel ideológico y político del museo en la construcción de la otredad, que ha sido consustancial al museo moderno desde sus orígenes, con o sin el concurso directo de la antropología y la etnología como ciencias). Paradójicamente, es la complejidad transdisciplinaria del espacio del museo, y por consiguiente de la museología, lo que produce esa sensación de molestia: sin admitirlo, el propio B. Deloche está reclamando el museo y la museología para la filosofía, por su seductora complejidad, pero también porque no concibe perder para la filosofía un espacio que permite combatirlo y desecharlo al mismo tiempo.

En este capítulo se describen las siguientes categorías de análisis: 6) museo-sociedad, 7) museo-nación e identidad, y 8) museo-derechos culturales.

6. Museo – sociedad

La ubicación tradicional de los museos junto a las demás instituciones de preservación del patrimonio cultural de bienes muebles y de las ciencias de la información y la documentación, ha conducido en varios países a

149 Ibid.: 79-128.

reunir los esquemas normativos y los organismos de administración pública de tales instituciones de manera unificada sobre el conjunto de archivos, bibliotecas y museos¹⁵⁰. Esta visión ha llevado a centrar las funciones sociales del museo en la recuperación y adquisición de bienes culturales, su preservación y protección, su investigación científica y documentación, la transmisión cultural (concepto que involucra múltiples estrategias institucionales, incluidas la exhibición y la difusión por diversos medios, pero también el conjunto de mecanismos normativos que garantizan la permanencia de la institución *museo* para ofrecer la continuidad de sus acciones al servicio de las generaciones futuras), la recreación, contemplación y deleite, así como servir de escenario y recurso para la producción cultural¹⁵¹. No obstante, la dimensión de sociedad en el museo implica revisar diversos niveles de análisis que revelan su carácter polisémico y multifuncional, parte determinante de lo que hemos llamado *síndrome de Babel*.

En primer término, el museo se ubica en los espacios que pertenecen a la esfera pública, en el ámbito general de los lugares de interacción, comunicación e intercambio, pero también de los espacios de recreación y disfrute del tiempo libre. El lugar del museo se une a aquellos escenarios de lo social, en sentido amplio, no solo a los lugares clasificados en urbanismo como integrantes del espacio público (v.gr. los parques, las vías y la infraestructura de transporte público) sino especialmente a los sitios con acceso libre pero regulado en horarios definidos y con fines sociales determinados, entre los que se incluyen los edificios de los poderes públicos, los teatros y las bibliotecas públicas, las iglesias y los escenarios deportivos, los centros comerciales y las plazas de mercado. Todos ellos son espacios a los que cualquier miembro de la sociedad, al menos en teoría, puede ingresar y transitar libremente, en condiciones más o menos controladas o reguladas. En este sentido se comprende por qué, en su mayoría, los museos se erigen en el entorno de grandes parques o frente a las plazas y otros espacios públicos abiertos¹⁵² y, en muchos casos, se relacionan directamente con otro tipo de actividades de lo social; ejemplo

150 En los Estados Unidos, por ejemplo, existe el *Institute of Museum and Library Services* dedicado a apoyar las 123.000 bibliotecas públicas y 17.500 museos existentes en el territorio federal. Es también el caso del Reino Unido, que mantuvo la organización del *Museums, Libraries and Archives Council (MLA)* entre 2000 y 2012, hoy integrado al *Arts Council England*. En Chile existe la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, *Dibam*, creada en 1929.

151 Félix de la Fuente Andrés, "Museo y sociedad: Tendencias actuales y nuevas perspectivas". En: AA.VV. *Museo y Sociedad. Primer Curso de Museos*. Santiago de Compostela, 11-14 de junio de 1986. ANABAD Galicia. Estudios N.º 3 (Madrid, Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, 1987): 69-86.

152 Esta frecuente ubicación de los museos frente a los parques o plazas, coincide también con la tradición de ubicación urbana de otro tipo de edificios de carácter político y religioso, tales como las casas de gobierno, los palacios legislativos y las iglesias, por sus connotaciones de autoridad

de ello es la ampliación del *High Museum of Art* en Atlanta, realizada entre 1999 y 2005 en el contexto de un complejo cultural denominado Centro de Arte Woodruff, el cual incluye las instalaciones del *Atlanta College of Art* junto con las sedes de la Orquesta Sinfónica de Atlanta y el Teatro Alianza, construcciones que están acompañadas de una zona comercial con restaurantes, cafés y librerías¹⁵³. Otro caso paradigmático lo constituye el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, no solo por su implantación dentro del sector oriental del *Central Park*, sino por su reciente decisión de adecuar con nuevas fuentes y jardines la plaza pública longitudinal que se extiende a lo largo de su fachada de 400 metros sobre la 5.^a Avenida (espacio que corresponde a una amplia acera peatonal, con áreas expandidas a los dos lados de la gran escalera central de acceso, a modo de pequeñas plazas con fuentes lineales), cuya inauguración fue programada para el otoño de 2014 con el nombre de *The David H. Koch Plaza*.

En segunda instancia, el museo viene a apoyar a la sociedad desde una relación específica con el concepto de monumento, entendido éste como “cualquier artefacto erigido por una comunidad de individuos para conmemorar o para recordar a las futuras generaciones, eventos, sacrificios, prácticas o creencias; en consecuencia, el monumento ejerce una influencia directa sobre la función de la memoria”¹⁵⁴. La intención inicial de una comunidad de preservar parte de su memoria se expresa de una forma concreta en el período de creación del monumento y se manifiesta de otras maneras en cada época sucesiva. El monumento y el museo, sin proponérselo, van transformando las memorias, o la percepción de las mismas, por un mecanismo único inherente a su naturaleza: “la verdadera esencia del monumento se ubica en la relación que genera entre el presente y la memoria, en otras palabras, en su función antropológica”¹⁵⁵. La percepción que la sociedad tiene del museo y del monumento en la era de la virtualidad es sensiblemente distinta a la percepción del museo en la sociedad de masas del siglo XX y radicalmente opuesta al lugar que ocupaba el museo antes del surgimiento de los medios de comunicación radiofónicos y televisivos.

prominente en el conjunto de la ciudad y de la sociedad en general.

153 Fondazione Renzo Piano. *Story - High Museum of Art Expansion*. Atlanta, U.S.A, 1999/2005. Consultado el 1.º de febrero de 2013, en: <http://rpf.ice.spill.net/project/103/high-museum-of-art-expansion/genesis/>

154 Françoise Choay, *The Invention of the Historic Monument*. Translated from the French by Lauren M. O'Connell (Cambridge: Cambridge University Press, 2001): 6.

155 Ibid.: 7. Citado por Marija Kulišić y Miroslav Tuđman, “Monument as a Form of Collective Memory and Public Knowledge”. En: Hrvoje Stančić, Sanja Seljan et al (eds.). *2nd International Conference “The Future of Information Sciences: INFUTURE2009: Digital Resources and Knowledge Sharing”* (Zagreb, Department of Information Sciences, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, 4-6 November 2009): 125-133.

Sin embargo, a diferencia del monumento, que normalmente se emplaza en un espacio público donde puede ocurrir todo tipo de actividades a cualquier hora del día, en el museo los objetos “monumentados” se encuentran aislados de la vida cotidiana. Mientras el monumento se incorpora en forma indiscriminada a diversas acciones en el espacio al aire libre —las que no siempre corresponden al sentido del homenaje originario¹⁵⁶— el museo es visitado a partir de códigos actitudinales que involucran una clara separación frente a los demás espacios públicos, algo que también ocurre cuando se visitan templos, cementerios y palacios o centros de poder. El “estar ahí” significa acudir a un ritual profano, al evento más o menos sacralizado que ocurre en el espacio museal y que de alguna forma remite al templo pagano de las musas. Como lo ha analizado extensamente la antropóloga Luz Maceira Ochoa en sus estudios sobre la peregrinación a los museos como expresión de religión civil, “la dimensión ritual y simbólica del museo y de la experiencia de la visita [...] es parte de un proceso y de un contexto de aprendizaje social, grupal. La evidencia empírica documentada señala que los públicos interactúan con la exhibición del museo mediante prácticas simbólico-rituales que aluden a expresiones de adscripción, identificación, pertenencia; a actitudes de reverencia, sacralización y legitimación de contenidos y símbolos que comunica el museo”.¹⁵⁷

En cualquiera de las grandes tipologías museológicas por contenido o disciplina (arqueología, arte, ciencias naturales, ciencia y tecnología, etnografía, e historia), los museos representan la oportunidad de acceder a un lugar de inspiración, de reflexión o meditación, de creación, de descubrimiento, de hallazgo, de encuentro, a partir del contacto directo con las obras originales de los artistas, con las evidencias reales de eventos cruciales del pasado y del presente, con las invenciones de los científicos de todos los tiempos, con las creaciones y tradiciones de las distintas culturas, con las hazañas de los grandes líderes y de los movimientos sociales a lo largo de la historia. En un mundo globalizado e invadido por la comercialización de reproducciones de objetos, por la fotografía digital

156 V. gr. el monumento a los trabajadores sacrificados en 1928 en la Masacre de las Bananeras en Ciénaga, Magdalena, hoy forma parte de los principales atractivos de un recorrido turístico que incluye “almuerzo típico y visita a un cultivo de banano”. Javier Gómez, Helida León et al, “Macondo”. En: *Turismo de Naturaleza. Rutas turísticas del Departamento del Magdalena*. Consultado el 18 de marzo de 2013 en: <http://turismomagdalena.wordpress.com/bananera/>

157 Luz Maceira Ochoa, “Dimensiones simbólico-rituales de los museos-lugares de la memoria”, *Alteridades: Nuevas museologías del siglo XXI*. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Antropología, vol. 19, N.º 37 (enero-junio 2009): 69-85.

al alcance de todos, las copias en color y en 3D, el multimedia, la realidad aumentada y el vídeo HD, 3D y 4D, resultan cada vez más escasos los espacios para vivir la experiencia de entrar en contacto directo con las pruebas o testimonios materiales de acontecimientos, temas, culturas y personajes de todas las épocas y latitudes, con los especímenes reales de especies animales, vegetales y minerales que caracterizan la enorme diversidad biológica y geológica, o con los mecanismos tecnológicos y modelos científicos que hacen físicamente palpables múltiples experimentos y dimensiones de la naturaleza de nuestro mundo.

En ese contacto con testimonios auténticos radica aún el placer del museo, no solo como deleite, sino como oportunidad de percibir y aprender de otras maneras, de investigar, experimentar y descubrir de primera mano otros significados. Tal es la razón por la cual los museos continúan siendo empleados por las instituciones educativas como recursos pedagógicos, en cuanto son fuentes primarias de información insustituible para investigadores y docentes de todas las disciplinas, siendo a su vez lugares del descubrimiento, la sorpresa y el disfrute para todos los públicos. Y en el caso de los museos que dan cuenta de la identidad cultural local, regional o nacional, son además lugares de confrontación, de comparación, de encuentro con lo propio y con la diferencia, de reunión y reflejo de expresiones propias de una comunidad. Pero cabría preguntarse ahora, ¿los museos de hoy son todo eso para la sociedad? ¿O sería más exacto decir que, aunque la mayoría de los museos actuales aún no lo son, podrían llegar a serlo? Encontramos aquí la expresión concreta de una característica fundamental del síndrome de Babel en los museos: la imposibilidad de concebir el museo en singular, tal como es imposible describir “el público” como si fuese una multitud homogénea.

Y desde la visión individual del sujeto, el museo también se configura en la sociedad como uno de los espacios a los que un ser humano puede acceder para escapar del sentido banal de la cotidianidad y para encontrar un antídoto contra esa pesada sensación de que la memoria es una real utopía, un intento inútil de evitar que el olvido desvanezca casi todos los acontecimientos, entre la lejana y densa niebla de siglos y milenios. En el fondo de nuestra conciencia, “tenemos la impresión de que, hagamos lo que hagamos, nuestras huellas se borrarán de manera irremediable”¹⁵⁸.

158 Jaime Rubio Angulo, *El museo: memoria y virtualidad* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005): 9.

Como es lógico, las aproximaciones anteriores de ninguna manera agotan los significados del museo para la sociedad. Desde una perspectiva crítica, Michael McClean Ames afirma que los museos constituyen *apetitos caníbales* (en cuanto se apropian de los materiales de otros pueblos para su propio estudio e interpretación), prisiones que confinan estas representaciones en vitrinas, e instrumentos de producción ideológica de las clases dominantes. Junto a lo anterior, M. M. Ames también acepta la asombrosa pluralidad de roles del museo en la sociedad, donde “aquello que unos denominan apropiación, otros lo ven como inspiración; mientras algunos ven las vitrinas como una forma de presidio cultural, otros las ven como una forma de preservar el patrimonio para las futuras generaciones; y lo que algunos llaman el conductor de conciencias, otros lo denominan estímulo para la generación de toma de conciencia”¹⁵⁹.

La pregunta central consistiría entonces en verificar en qué medida los museos han respondido —o tendrían potencial para responder— a esta multiplicidad de expectativas que los diversos sectores de la sociedad han cifrado en ellos. Como roles sociales de los museos en la contemporaneidad, la museóloga Annette Viel señala, entre otros, los de servir como lugares de síntesis donde el ciudadano al mismo tiempo se informa y se recrea; servir también como lugares creadores de cultura, inscritos en la vida de la ciudad; desarrollar puentes entre las disciplinas: alianzas entre arte y ciencia en el centro de la lógica museográfica; ser lugares de educación informal a partir de los vestigios de la memoria; lugares de difusión de saberes populares y científicos; lugares de experimentación y de intercambio de saberes científicos; espacios de programación cultural vinculada a los intereses de la sociedad; espacios de presentación de exposiciones que favorecen el descubrimiento y la comprensión de otros pueblos y culturas; espacios para interpretar y crear nuevas escenografías de los objetos de la colección; espacios donde la arquitectura constituye en sí misma una experiencia novedosa y se concreta cada vez más de manera simbólica; lugares que pueden convertirse en un actor económico importante: el turismo cultural, en aumento, descubre una faceta de la cultura de un país, entre otros, a través del museo¹⁶⁰.

En lo que atañe a las formas de interactuar con su entorno, el museo

159 Michael McClean Ames, *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums* (Vancouver: University of British Columbia Press, 1992): 4-5.

160 Annette Viel, “Pour un lieu dit de la Réunion: Maison des Civilisations et de l’Unité Réunionnaise”.

tradicional ha tendido a relacionarse con el público y la sociedad como si fuesen entidades abstractas, unas masas abstraídas de la realidad concreta. Esta posición ignora que, tanto los públicos como los trabajadores de los museos, están situados en lugares específicos de la sociedad desde donde actúan, se relacionan y tratan de incidir sobre el ambiente que los rodea. Al respecto Marc Maure, desde la perspectiva de la Nueva Museología, ha subrayado la necesidad de eludir la continua tendencia a analizar en forma separada la conceptualización del museo y el entorno social en que se encuentra ubicado. El museo siempre está enclavado dentro de una sociedad específica, “es un instrumento de construcción e identificación de la memoria de una sociedad dada. En consecuencia, siempre que se hable de un proceso, es fundamental considerar a la Nueva Museología (*la nouvelle muséologie*) debido a que ésta es un proceso en sí misma; es una museología de la acción, un método de trabajo utilizado para reintroducir a la sociedad en el museo”¹⁶¹.

En términos generales, el rol que el museo contemporáneo desempeña para la sociedad conjuga las diferentes categorías analizadas en este estudio, con objetivos tan disímiles (y a veces radicalmente opuestos) como garantizar la protección de un patrimonio cultural y natural, pero, al mismo tiempo, hacerlo accesible a los diferentes públicos; comprometerse con la sociedad a preservar este patrimonio para el futuro y, simultáneamente en algún grado, poner en riesgo su conservación en la medida en que se propone ampliar el disfrute del mismo a todos los sectores sociales (lo que al interior del museo genera gran parte de las tensiones analizadas en *El efecto rizoma*).

La sociedad en los museos

A su vez, las formas en que se manifiesta la dimensión de sociedad en los museos se ubican en cuatro ámbitos principales: 1) la manera como la naturaleza diversa de la sociedad pueda estar representada dentro del museo, tanto en el patrimonio que conserva y exhibe, como en los órganos de gobierno, en su equipo de trabajo y en sus públicos; 2) el modo en que el museo es percibido por la sociedad que lo rodea (opinión pública); 3) la forma en que sus programas y servicios inciden en los distintos sectores sociales; y 4) la manera como el museo puede ser

En: MCUR. *Actes du séminaire sur le projet de la Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise* (Île de La Réunion: MCUR, 2001): 3-7.

161 Intervención de Marc Maure durante la discusión de la Sesión 1 “Museología, Museografía” del XXXII Simposio Anual de ICOFOM, 2009. Citado por: Blondine Desbiolles, *Museology: Back To Basics*, XXXII Annual ICOFOM Symposium, Synthesis of the Symposium Sessions, Free University of Liège and Royal Museum of Mariemont, 1-3 July 2009:7. Consultado el 3 de enero de 2014 en: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2038%20Suppl-Engl.pdf

asumido y se concibe a sí mismo en la esfera de los Derechos Humanos, cuya Declaración Universal fue adoptada en 1948 por los países miembros de la ONU “como ideal común por el que todos los pueblos y naciones deben esforzarse, a fin de que tanto los individuos como las instituciones, inspirándose constantemente en ella, promuevan, mediante la enseñanza y la educación, el respeto a estos derechos y libertades, y aseguren, por medidas progresivas de carácter nacional e internacional, su reconocimiento y aplicación universales y efectivos”¹⁶².

A continuación, revisaremos los alcances de estos cuatro ámbitos en los que se manifiesta la dimensión de sociedad en los museos. En el primer ámbito, el de la representación de la diversidad social, las posibilidades son tan complejas como el grado en que, en cada país, pueda ejercerse una participación efectiva de todos los sectores de la sociedad en los diferentes niveles del Estado, pero también, en el caso de los órganos de gobierno de los museos y de la composición de sus equipos de trabajo, se relaciona con las oportunidades de acceso a la educación superior en los campos de estudio de los museos y la museología, así como con las posibilidades reales para ejercer liderazgo en cada campo. Un referente de especial relevancia lo constituye el Museo Nacional de Nueva Zelanda - *Te Papa Tongarewa* (que en *māori* significa “nuestro lugar de las cosas preciadas”), cuya dirección la ejercen en forma compartida un Gerente (CEO) y un *Kaihautū* (líder *māori*), apoyados en otros cinco miembros que integran la junta directiva¹⁶³. Lo anterior en cuanto a la presencia de la sociedad diversa en el conjunto de los gestores del museo. Si bien este aspecto comporta una profunda complejidad política e ideológica, en la práctica puede llegar a expresarse mediante resoluciones normativas; no así el problema de la representación de la sociedad, la cual resulta utópica en gran medida. Sobre la ficción que el museo crea al presentar un conjunto de objetos como si fuera un *coherente universo representativo*, Eugenio Donato sostiene que tal ficción se basa en la creencia acrítica de que las nociones del orden y la clasificación, mediante una yuxtaposición de fragmentos, pueden producir una *comprensión representativa del mundo* a través de un mecanismo de sustitución —el *desplazamiento de los fragmentos por la totalidad*— y llega al extremo de afirmar que el museo fracasa “cuando intenta alcanzar la naturaleza y la esencia del objeto que exhibe, [y esto] se debe al hecho de tratar de entender los objetos

162 ONU. Preámbulo de la *Declaración Universal de Derechos Humanos*, aprobada en la 183.ª sesión plenaria, 10 de diciembre de 1948. Consultado el 7 de abril de 2013 en: www.un.org/es/documents/udhr/index_print.shtml

163 Museum of New Zealand – *Te Papa Tongarewa*. Board, management, organisation structure. Consultado el 7 de abril de 2013 en: <https://www.tepapa.govt.nz/about/what-we-do/organisation-structure>

en relación con el espectador en lugar de hacerlo en relación con los objetos en sí mismos. El «significado», resultado de desplazamientos metonímicos o metafóricos, es antropomórfico y antropocéntrico, y es por causa de su antropocentrismo que [el museo] está necesariamente condenado al fracaso”¹⁶⁴. Esta visión crítica del museo desde la filosofía, señala en cierta manera el problema de aquellos museos centrados en el coleccionismo, reproduciendo la concepción de los siglos XVI y XVII cuando el museo fue asumido como un *theatrum* (o *domus sapientiae*, un *theatrum naturae* o también *theatrum humanae vitae*, con una clara intención de representación del mundo real, ilustrada en un microcosmos, organizado de manera ideal. Situado entre el ámbito privado y el público, entre la noción monástica de estudio y la actividad contemplativa, el espacio del museo como estructura epistemológica del Renacimiento tardío, de acuerdo con P. Findlen, se caracterizaba por la concepción humanista del coleccionismo como estrategia textual y por la conformación de colecciones en función de las demandas sociales de prestigio y exhibición¹⁶⁵. No siendo sostenibles estas estrategias en el museo contemporáneo, se comprende por qué E. Donato, entre muchos otros autores, ha reclamado reconocer el fracaso de la intención de representación 300 años después.

El segundo ámbito (la manera en que los museos son percibidos por la opinión pública) se relaciona directamente con el tercero (la forma en que sus programas inciden en los distintos sectores sociales) —aunque de forma no coincidente— por cuanto la incidencia de sus programas y servicios se refleja en la opinión pública de diversos modos y en varios grados. En otras palabras, como sucede con la inmensa mayoría de las expresiones culturales no respaldadas por la cultura hegemónica, una gran diversidad de programas, actividades y relaciones de los museos con sus comunidades pasa generalmente desapercibida o no merece un reconocimiento amplio en los mayores espacios de difusión de la opinión pública. Así, la percepción de los museos se mueve como un péndulo en la sociedad, dependiendo de la concepción misma del patrimonio cultural y natural con el cual cada museo desarrolla sus acciones, en un amplio espectro que se extiende desde los lugares de valoración del patrimonio como símbolo de prestigio de la “alta cultura”, hasta los espacios alternativos de encuentro de comunidades, los foros de crítica de la cultura y los sitios de expresión de movimientos contraculturales.

164 Eugenio Donato, “The Museum’s Furnace: Notes toward a Contextual Reading of Bouvard and Pécuchet”. En: Josué V. Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Ithaca: Cornell University Press, 1979): 223-224.

165 Paula Findlen, *The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy*. Ibíd.

La conservación del patrimonio cultural y natural de una sociedad implica una toma de posición frente a la valoración del patrimonio; y esta, a su vez, es determinada por la adopción de una perspectiva del mundo, desde unas corrientes de pensamiento específicas. ¿Qué se conserva? Aquello que se valora como digno de preservarse para el futuro. ¿Digno para quién? En el territorio del museo se manifiestan, en menor escala, las mismas pugnas políticas que se debaten en el ámbito de la sociedad en su conjunto, entre la continuidad y el cambio, entre la conservación y la renovación, entre la perpetuación de unos esquemas de ordenamiento social y la posibilidad de transformarlos dando participación o acceso a sectores de la sociedad que tradicionalmente no han tenido oportunidad de incidir en la toma de decisiones. De acuerdo con esta visión ya no sería posible, en adelante, dirigir una mirada ingenua al patrimonio de los museos; ya no sería posible concebir el museo como territorio neutro de la sensibilidad y la contemplación, como goce espontáneo enmarcado exclusivamente en los derechos culturales a la recreación y al disfrute del tiempo libre.

De otra parte, el tercer ámbito (la forma en que los servicios del museo inciden en la vida de los distintos sectores sociales) ha sido generalmente asumido sólo en términos estadísticos, a través de encuestas o estudios de públicos que intentan establecer el grado de esta incidencia mediante análisis comparativos, con base en datos demográficos de los visitantes y aspectos cualitativos sobre el nivel de satisfacción obtenido en la experiencia de visita. Sin embargo, pensar la dimensión de sociedad en el museo no puede limitarse a una concepción abstracta de sectores sociales, en general, sin considerar las relaciones que cada individuo puede establecer frente al museo, no solo como miembro de un segmento específico de los públicos visitantes sino como actor determinante en la constitución de las tendencias de opinión. A este respecto, los análisis desarrollados por Duncan F. Cameron y B. Deloche ponen al descubierto la relación personal problemática que cada uno de ellos establece con el museo como fenómeno y como institución, sin llegar a profundizar en que, así como cada uno desarrolla una relación tensa con el museo en términos personales, de igual manera cada autor desde cada disciplina —y cada visitante desde su experiencia singular de vida— establece una relación particular hacia el museo derivada de su relación con el pasado y las memorias, con los padres y sus ancestros, con la autoridad y con la libertad. D. F. Cameron sostiene que el punto de partida para aproximarse al problema de la definición del museo es la idea de coleccionar como una conducta universal, puesto que los seres humanos, de todas las edades y en todas las épocas, siempre han reunido objetos y

los han organizado de algún modo, y reorganizado continuamente, para ubicarlos en correspondencia con su propia concepción de realidad¹⁶⁶. Y para ilustrar la importancia de las colecciones de objetos en la vida del ser humano, describe la forma en que los niños, los jóvenes y los mayores crean relaciones significativas entre ellos y la realidad que los rodea, a través de la organización peculiar de objetos en su derredor. Desde esta perspectiva, habría que plantear entonces la necesidad de comprender las historias personales de cada autor para identificar el lugar desde el cual se sitúa su análisis, no solo desde la disciplina científica del autor, sino desde su propia historia de vida, lo que nos conduce a vincular el museo a una especie de territorio de terapia psicoanalítica que haría falta explorar en profundidad. B. Deloche llega a afirmar que “el museo es, si no una máquina de fabricar solteros, al menos un refugio para los temperamentos inhibidos”, y se pregunta si no sería más útil registrar las imágenes y sonidos de los objetos y no conservar los originales “para evitar los procesos patológicos de proyección y fetichización”¹⁶⁷. El museo, como lugar de reflexión y pensamiento, puede comprenderse en su dimensión de espacio de experiencias íntimas, pero también como lugar para establecer otro tipo de relaciones personales a través de los objetos, o con los objetos mismos (con todo lo que implica la creación de una relación donde “el otro” solo responde lo que se desea escuchar).

Sumado a lo anterior, el análisis de los mecanismos de sacralización en el museo (ligados directamente a los antecedentes del museo moderno como lugar de los tesoros y colecciones de objetos preciosos de la realeza, la Iglesia y los nobles y burgueses ilustrados) debe verse en dos perspectivas simultáneas: la del curador o director del museo y la del visitante que llega a buscar siempre algo que provoca una distorsión de aquella realidad que se supone reflejan las piezas de la colección, distorsión que se deriva de la combinación de intereses desde los cuales cada uno se aproxima al museo. Estos intereses, que están detrás de las motivaciones que impulsan la visita al museo, son de orden diverso: cultural, intelectual, económico, político, espiritual, emotivo, hedonista, etc. A su vez, estos intereses apuntan a obtener un resultado concreto en la esfera de las relaciones de poder, tanto en el entorno social (incluso esto tiene que ver con las decisiones sobre los lugares que frecuentamos socialmente, los edificios públicos a los que ingresamos: tener acceso a la catedral, a la alcaldía, al estadio, al centro comercial,

166 Duncan F. Cameron. “The Museum, a Temple or the Forum” (1971). En: Gail Anderson (Ed.). *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift* (Walnut Creek, California: AltaMira Press, 2004): 64-65.

167 Bernard Deloche. Op. cit.: 99.

equivaldría al privilegio de ingresar a un lugar de poder, compartido con un sector privilegiado de la sociedad, en oposición a un sector social excluido) como al interior de cada uno, en el sentido psicoanalítico, en cuanto supone una toma de posición frente a la autoridad, en términos amplios, pero también frente a la figuras del padre y de la madre, de lo masculino y lo femenino (el museo, el edificio, el arte, el pasado... y la colección, la obra, la historia, la ciencia...); es decir, supone reconocer el museo como el lugar donde se proyectan nuestras obsesiones y nuestros delirios, no solo en cuanto visitantes, sino en cuanto estudiosos de una disciplina que buscamos imponer un punto de vista sobre la orientación de las colecciones y de las funciones que debería desempeñar el museo en la sociedad. Algunos estudios incipientes y aún por expandir en la museología, se han propuesto examinar y comparar los enfoques desarrollados por las disciplinas que analizan el museo, así como las tendencias de los distintos segmentos de públicos visitantes, con relación a sus expectativas: aquello que cada uno le exige al museo, lo que quiere encontrar en él, o aquello que le reprocha o le combate.

Es en este marco en el que D. Cameron, al concebir la posibilidad de incorporar el concepto de *forum* dentro de la idea tradicional del museo como *templo*, finalmente acepta que tal fusión impediría la cabal actuación de las funciones del foro como escenario de debate público, al afirmar que “infortunadamente, la idea de traer el foro —el lugar de la confrontación y la experimentación— dentro del templo significa inhibir y, en efecto, castrar el desempeño del foro”¹⁶⁸. En este contexto, la permanente tensión entre los conceptos de templo y de foro dentro del museo (tensión impulsada por los múltiples intereses de los diversos actores que intervienen en la orientación del museo), determina los alcances y matices que adquiere ese tercer ámbito en que la dimensión de sociedad se manifiesta en los museos (la forma en que sus programas inciden en los distintos sectores sociales).

Y el cuarto ámbito, que corresponde al rol social del museo en el marco de la Declaración Universal de Derechos Humanos en sentido amplio, se genera a partir de la concepción del museo como una institución al servicio de todos los miembros de la sociedad, para fines de estudio, educación y deleite, tal como es reconocido por la Unesco en la definición adoptada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM). Estos elementos, que caracterizan al museo como espacio de uso público para el ejercicio de derechos y libertades, remiten directamente al derecho contra toda discriminación (art. 7 de la Declaración), a la

168 Duncan F. Cameron, Op. cit.: 69.

libertad de pensamiento, de opinión y de expresión (arts. 18 y 19), a la libertad de reunión (art. 20), al derecho que toda persona tiene, como miembro de la sociedad, “a obtener [...] la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad” (art. 22), y al derecho de toda persona “a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten” (art. 27)¹⁶⁹.

Esta aproximación a la dimensión social del museo desde los derechos humanos nos remite a considerar la transformación que este espacio ha sufrido a lo largo del tiempo en su papel político determinante de construcción de la otredad. Como medio de comunicación, el museo ha sido y es portador de ideologías y concepciones del mundo que inevitablemente conducen a una orientación de la mirada hacia el otro, hacia las otras culturas, hacia la diversidad y hacia la diferencia. Resulta evidente la forma en que el museo ha sido utilizado durante su evolución histórica para construir y consolidar visiones etnocéntricas y discriminatorias, a partir del énfasis de las visiones culturales dominantes en los discursos museográficos. En esta medida, hoy el museo ocupa uno de los lugares en la sociedad que están llamados a trabajar más directamente en el ejercicio del derecho contra toda discriminación, no solo por ser un espacio de acceso público donde pueden circular e interactuar todos los miembros de la sociedad (como el mercado, el parque recreativo o el centro deportivo), sino por ser lugar de preservación y disfrute de aquel patrimonio cultural y natural que pertenece legalmente a toda la sociedad (o que, al menos, está a su servicio), y especialmente, por sus propios fines de estudio y educación desde sus diferentes ámbitos disciplinares.

En consecuencia, en el marco de los derechos a la no discriminación, los museos también constituyen espacios fundamentales para hacer efectivo el derecho de las personas pertenecientes a las minorías a “participar efectivamente en la vida cultural, religiosa, social, económica y pública”¹⁷⁰. Este aspecto reviste una importancia capital en lo relativo a los prejuicios que continúan alimentando la discriminación racial o étnica en nuestras sociedades. Los museos, en la mayoría de los casos, actúan de manera inconsciente en la reproducción de los estereotipos que reafirman tales prejuicios, contraviniendo las disposiciones

169 ONU. *Declaración Universal de Derechos Humanos*, adoptada y proclamada en la 183.ª sesión plenaria por la Asamblea General en su resolución 217 A (III), de 10 de diciembre de 1948.

170 _____. *Declaración sobre los derechos de las personas pertenecientes a minorías nacionales o étnicas, religiosas y lingüísticas*. Aprobada por resolución 47/135 del 18 de diciembre de 1992. Artículo 2, numeral 2 (subrayado fuera del texto).

de la *Convención internacional sobre la eliminación de todas las formas de discriminación racial*, entre ellas la obligación de los Estados de tomar medidas eficaces “especialmente en las esferas de la enseñanza, la educación, la cultura y la información, para combatir los prejuicios que conduzcan a la discriminación racial y para promover la comprensión, la tolerancia y la amistad entre las naciones y los diversos grupos raciales o étnicos”¹⁷¹. En particular, la Convención estatuye el compromiso de los Estados signatarios de garantizar el goce de, entre otros, “el derecho a participar, en condiciones de igualdad, en las actividades culturales; [...] y el derecho de acceso a todos los lugares y servicios destinados al uso público, tales como los medios de transporte, hoteles, restaurantes, cafés, espectáculos y parques”¹⁷². Siendo el museo, por definición del ICOM-Unesco, una institución al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y abierta al público, constituye entonces uno de los espacios obligados a practicar y garantizar estos derechos y libertades.

Al pertenecer al campo de la educación informal y como apoyo a la educación formal, los museos también estarían llamados a trabajar en el marco del derecho a la educación, la cual debe “orientarse hacia el pleno desarrollo de la personalidad humana y del sentido de su dignidad, y debe fortalecer el respeto por los derechos humanos y las libertades fundamentales”¹⁷³. Es decir, tendríamos que plantear abiertamente la necesidad de abandonar el concepto de “educación en el museo” como algo centrado en los contenidos científicos y culturales de sus colecciones y exposiciones, para dar paso a comprender el museo como uno de los espacios sociales destinados a promover el respeto a la diferencia y al pluralismo, así como a “capacitar a todas las personas para participar efectivamente en una sociedad libre, favorecer la comprensión, la tolerancia y la amistad entre todas las naciones y entre todos los grupos raciales, étnicos o religiosos”¹⁷⁴. En este sentido, de la misma manera en que existen normas internacionales y nacionales sobre áreas mínimas básicas para las instalaciones deportivas (en cuanto a capacidad de usuarios en entrenamientos o prácticas) así como estándares reglamentados para las edificaciones de educación formal (de acuerdo a los niveles de educación y a la cantidad de estudiantes), también los espacios para actividades educativas en los museos —y sus instalaciones para la presentación de exhibiciones y la realización de actividades

171 _____. *Convención internacional sobre la eliminación de todas las formas de discriminación racial*. Adoptada el 21 de diciembre de 1965/ Entrada en vigor: 4 de enero de 1969. Artículo 7.

172 *Ibíd.*, artículo 5.

173 ONU. *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. Nueva York, 16 de diciembre de 1966/ Entrada en vigor: 3 de enero de 1976. Artículo 13, inciso 1.

174 *Ídem*.

didácticas y servicios asociados a las visitas de las exposiciones—tendrían que desarrollarse de acuerdo con unos estándares que facilitaran el cumplimiento de los principios arriba mencionados. Los usuarios de los museos, especialmente los niños en edad preescolar y escolar, merecerían disfrutar de unas instalaciones básicas, contando con apoyo del Estado para aprovechar al máximo el potencial educativo de los museos. Buscando alcanzar sus fines educativos, el espacio del museo está entonces obligado a combatir cualquier tipo de discriminación en el campo de la enseñanza, discriminación que es entendida como “toda distinción, exclusión, limitación o preferencia fundada en la raza, el color, el sexo, el idioma, la religión, las opiniones políticas o de cualquier otra índole, el origen nacional o social, la posición económica o el nacimiento, que tenga por finalidad o por efecto destruir o alterar la igualdad de trato en la esfera de la enseñanza y, en especial: a) Excluir a una persona o a un grupo del acceso a los diversos grados y tipos de enseñanza; [...]”¹⁷⁵.

A su vez, la posibilidad de una incidencia concreta de los museos en la construcción de mejores condiciones sociales y en el cambio de las comunidades tiene varias vertientes. La definición internacional de *museos de conciencia en sitios históricos* atribuye a estos lugares cuatro funciones principales: interpretar la historia a través de sitios históricos, participar en programas que fomenten el diálogo sobre temas sociales apremiantes, promover los valores democráticos y humanitarios (como objetivo fundamental) y brindar oportunidades para la participación colectiva en temas que se planteen en el sitio¹⁷⁶. Según Paul Williams, los llamados museos conmemorativos o museos de la memoria (del inglés *memorial museums*)¹⁷⁷ se identifican como aquellas instituciones dedicadas a conmemorar e interpretar sacrificios o crímenes de lesa humanidad, con la misión común de prevenir el horror de sufrimientos futuros e “intentar movilizar a los visitantes como testigos históricos y agentes de vigilancia política en el presente y el futuro”¹⁷⁸. Estos museos ejercen además un rol muy importante para sus comunidades, en la

175 ONU. *Convención relativa a la lucha contra las discriminaciones en la esfera de la enseñanza*. Adoptada en París el 14 de diciembre de 1960/ Entrada en vigor: 22 de mayo de 1962. Artículo 1 (subrayado fuera del texto).

176 Museos de Conciencia en Sitios Históricos. Consultado el 18 de octubre de 2012 en: <http://www.sitesofconscience.org/wp-content/documents/project-dev/CriteriosparalaAcreditacion.pdf>

177 El significado del adjetivo y sustantivo *memorial* en inglés tiene como sinónimos los sustantivos monumento, tributo, rememoración, o cenotafio (en el caso de un monumento funerario sin sepulcros), así como los adjetivos conmemorativo, rememorativo y testimonial. En: *Collins Thesaurus of the English Language*. New York, HarperCollins Publishers. 1995, 2002. Consultado el 18 de octubre de 2012 en: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-thesaurus/memorial>

178 Paul Williams, “Memorial Museums and the Objectification of Suffering”. En: Janet Marstine (ed.). *The Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum* (Oxon: Routledge, 2011): 447.

medida en que muchos de ellos responden a estrategias de reparación simbólica hacia los familiares de las víctimas, como lugares que apoyan los procesos de recuperación o sanación de los sobrevivientes de crímenes atroces. Al mismo tiempo, en muchos de estos espacios se vive una tensión continua frente a la morbosidad humana, que naturalmente tiende a explotar los temas de estos museos desde la industria del turismo, lo cual entra en contradicción con la misión de sensibilización ética y movilización política.

Erika Lee Doss ha caracterizado una especie de “memorialmanía” surgida en las últimas décadas en Norteamérica, la cual describe como “una obsesión con los asuntos de la memoria y la historia, así como un deseo urgente de expresar y reclamar estos temas en contextos públicos visibles”¹⁷⁹. En su análisis de casi dos centenares de museos y monumentos, la autora identifica cinco grandes categorías, las cuales expresan la importancia que para la sociedad tiene esta otra dimensión de los museos con relación a la memoria y a los procesos de recuperación de comunidades y naciones, categorías que pueden sintetizarse de la siguiente forma: duelo (pesar profundo ante una pérdida, solidaridad con las víctimas); temor (miedo ante tragedias del terrorismo); gratitud (tributo a los héroes sacrificados en las guerras); disculpa pública (ignominia, arrepentimiento); desahogo (manifestación de indignación). Estas categorías, como es obvio, no son excluyentes y en algunos casos resulta muy complejo identificarlas de manera aislada, como ocurre en los análisis de los procesos de concepción y realización de monumentos a las víctimas del terrorismo.

Otros roles esenciales de los museos en la sociedad fueron descritos por Michel Foucault dentro de los espacios denominados “heterotopías”, aquellos lugares que difieren radicalmente del espacio cotidiano en una forma de disputa a la vez mítica y real, espacios en los que todas las estructuras reales que se encuentran dentro de la sociedad “son, al mismo tiempo, representadas, cuestionadas [o desafiadas] y subvertidas”¹⁸⁰. Estos lugares, entre los que Foucault incluye las prisiones, los cementerios, el teatro y los jardines, se caracterizan por responder a seis principios: 1) prácticamente todas las culturas han incorporado heterotopías en diversas formas; 2) de una época a otra, cada cultura puede tomar una heterotopía existente y hacerla funcionar en maneras diferentes; 3) la heterotopía tiene la facultad de superponer distintos

179 Erika Lee Doss, *Memorial Mania: Public Feeling in America* (Chicago: The University of Chicago Press, 2010): 2.

180 Michel Foucault, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”. Translated from the French by Jay Miskowicz. En: Neil Leach (ed.). *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (New York: Routledge, 1997): 350-356.

espacios y lugares que son incompatibles entre sí; 4) las heterotopías están vinculadas a fragmentos de tiempo, derivándose hacia una simetría pura de “heterocronismos” (aquí Michel Foucault ubica de una manera más específica a los museos y las bibliotecas como “heterotopías que acumulan el tiempo *ad infinitum*”¹⁸¹); 5) solo es posible acceder a las heterotopías siguiendo las normas que regulan su apertura y cierre; y 6) las heterotopías tienen una función situada entre dos polos: de un lado, crean un espacio de ilusión que revela cómo todo el espacio real es aún más ilusorio, por estar fragmentado, y de otro lado, tienen la función de crear otro espacio perfectamente ordenado, en oposición al espacio cotidiano —una función que resulta ser compensatoria de la realidad.

Finalmente, desde el análisis de su objeto de estudio (como se vio atrás en el apartado sobre museo-contenido/patrimonio), el papel de los museos en la sociedad se asimila al rol del libro y el filme —y por extensión, al de las bibliotecas públicas, los archivos fílmicos y los centros de documentación audiovisual— en la medida en que es posible crear y publicar un libro o documento impreso, fílmico o audiovisual sobre cualquier tópico de interés para algún miembro de la sociedad, igual que es posible conformar un museo sobre cualquier aspecto relacionado con los intereses de los seres humanos y con su entorno. Estas posibilidades de los museos son tan inconmensurables como pueden ser los límites de la imaginación y de las mutaciones de la naturaleza. Por ello en gran medida, en el ámbito de la creación y la comunicación, el espacio del museo para la sociedad está fuertemente ligado a la libertad de pensamiento y de expresión, a la expresión de cada individuo, pero también a la expresión de la identidad cultural de una sociedad o una comunidad. Estos aspectos serán revisados en los siguientes acápite.

7. Museo - nación e identidad

Cuando se hace referencia a los museos nacionales, regionales y locales —en el sentido de aquellos museos que se proponen expresar la identidad cultural de una nación, región o ciudad— resulta inevitable remitirse a la tesis desarrollada por Benedict Anderson, según la cual la nación se imagina a sí misma como *limitada* a un territorio específico, se imagina *soberana* en su libertad legítima, y se imagina como *comunidad* por encima de la desigualdad y la explotación que puedan coexistir, aclarando que “las comunidades no deben distinguirse por su falsedad

181 Ibíd.: 353.

o legitimidad, sino por el estilo en que son imaginadas”¹⁸². La tarea de intentar representar la identidad en estos museos será entonces tanto más titánica cuanto más compleja sea la historia de esa entidad territorial y más diversas sean las comunidades que conforman la nación, región o ciudad. En este contexto, los conceptos de complejidad y diversidad no hacen tanto referencia a las innumerables capas y vertientes de acontecimientos, aspectos y protagonistas de la historia cultural de ese territorio, sino, en particular, al tejido multidimensional de conflictos, luchas e injusticias que, superpuestas a lo largo del tiempo, van configurando un territorio de poderes y sometimientos con sus correspondientes pugnas y negociaciones, competencias y rivalidades, alianzas y acuerdos, traiciones y decepciones.

El reto principal que enfrentan los museos de hoy, cuando pretenden representar las identidades de aquellas *comunidades imaginadas* que conforman una nación o habitan un territorio, se caracteriza por la necesidad de definir una posición política concreta que se debate entre la intención de reflejar la realidad tal como ha sido —a modo de un espejo o fotografía de la historia cultural y social— o seleccionar algunos aspectos de esa realidad a partir de una orientación tácitamente ejercida por los líderes y sectores dominantes, sesgada en la intención de reiterar y legitimar los triunfos de la historia política. Las pugnas por definir qué hace parte de las colecciones de los museos y qué tipo de piezas deben o no ser museables pueden comprenderse también en el marco de los debates internacionales que dieron origen a la Convención del Patrimonio Inmaterial, aprobada por la Unesco en 2003. A partir de aquel reconocimiento internacional de una nueva concepción del patrimonio cultural, el reto de los museos será comprender a fondo la naturaleza compleja del patrimonio cultural inmaterial y de la noción de salvaguardia, no coincidente con la noción de conservación.

Huellas del patrimonio inmaterial

Entre otras definiciones de patrimonio inmaterial, la Unesco ha publicado la siguiente: “Se entiende por patrimonio cultural inmaterial las prácticas, representaciones y expresiones, los conocimientos y las técnicas que procuran a las comunidades, los grupos e individuos un sentimiento de identidad y continuidad. Los instrumentos, objetos, «artefactos» y espacios culturales asociados a esas prácticas forman

182 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 1993): 24-25.

parte integrante de este patrimonio”¹⁸³. A primera vista, la última frase de esta definición conduciría a pensar que el patrimonio material está inmerso en el patrimonio inmaterial, y éste aparece concebido casi como un sinónimo de las manifestaciones de la cultura como un todo, que comprende un conjunto dinámico de procesos de creación cultural y organización simbólica de la realidad. De otro lado, si bien la Unesco emplea los términos “inmaterial” e “intangible” como sinónimos, presenta una visión diferente en la definición de patrimonio intangible, entendido como el conjunto de *obras colectivas* que están basadas en las tradiciones de una cultura, las cuales “se transmiten oralmente o mediante gestos y se modifican con el transcurso del tiempo a través de un proceso de recreación colectiva. Se incluyen en ellas las tradiciones orales, las costumbres, las lenguas, la música, los bailes, los rituales, las fiestas, la medicina tradicional y la farmacopea, las artes culinarias y todas las habilidades especiales relacionadas con los aspectos materiales de la cultura, tales como las herramientas y el hábitat”¹⁸⁴. Estas definiciones básicamente describen el patrimonio inmaterial como todo aquello que, por expresarse en las prácticas y ocurrir en la dimensión temporal, no puede preservarse del mismo modo en que se preserva el patrimonio mueble e inmueble, pero que —de manera directa o indirecta— deja su huella en el patrimonio material. Es en esa huella donde residiría primordialmente la responsabilidad de los museos frente a la preservación o salvaguardia del patrimonio inmaterial. Es claro que la división material/inmaterial, tangible/intangible, puede facilitar el análisis y la definición de políticas del patrimonio cultural, pero las instituciones encargadas de investigar, conservar y divulgar las distintas áreas del patrimonio están llamadas a indagar en las profundas relaciones que hacen posible comprender sus valores concretos. De alguna manera, podríamos decir que las colecciones de los museos son en sí mismas representaciones objetuales del patrimonio cultural inmaterial o, dicho de otro modo, el patrimonio cultural inmaterial puede ser representado a través de sus huellas materiales directas o indirectas.

Desde el año 2001 el ICOM incluyó, dentro de la lista de instituciones que también pueden ser calificadas como museos, a “los centros culturales y otras entidades que promueven la preservación, continuidad y administración de recursos del patrimonio tangible o intangible (por ejemplo, el patrimonio vivo y la actividad creativa digital)”¹⁸⁵. Y más

183 UNESCO. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Ibid., Artículo 2.

184 _____. *Patrimonio Intangible*. División de Patrimonio Cultural, Unidad de Patrimonio Intangible. París, 22 de octubre de 2001.

185 ICOM. *Estatutos*. Texto enmendado en la 20.ª Asamblea General. Barcelona, España, 6 de julio de 2001, Artículo II, Definiciones.

adelante, a partir de 2007, el ICOM acogió definitivamente el patrimonio intangible en la definición principal de los “museos” como instituciones permanentes que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, el patrimonio material e inmaterial del ser humano y de su medio ambiente.

En este marco, el papel de los museos frente a la preservación o salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial podría ser muy estrecho o muy extenso, dependiendo de la profundidad de las relaciones de este patrimonio con las colecciones de los museos tradicionales. La relación más directa la encontramos en la investigación y documentación de los diferentes aspectos históricos, sociales y culturales asociados al significado de los objetos, donde los avances de la tecnología han permitido amplificar el registro de una serie de elementos intangibles que permiten profundizar en la comprensión del contexto cultural de los objetos. Es el caso de los programas de *software* para la gestión de las colecciones que han desarrollado herramientas para incorporar diversos tipos de documentación relacionada con los objetos, incluidos el audio y el vídeo. Sin embargo, el registro del patrimonio intangible sólo constituye la documentación de su existencia y no contribuye directamente a su salvaguardia en su propia dimensión intangible. Una actuación mayor de los museos en este sentido, puede encontrarse dentro del Código de Deontología del ICOM, cuando se establece que “los museos tienen el importante deber de fomentar su función educativa y atraer a un público más amplio procedente de la comunidad, de la localidad o del grupo a cuyo servicio está. La interacción con la comunidad y la promoción de su patrimonio forman parte integrante de la función educativa del museo”¹⁸⁶.

El problema de la identidad en los museos, que atañe sobre todo a los museos de historia y de antropología, adquirió desarrollos significativos fundamentalmente durante las últimas tres décadas del siglo XX, centrado en “la salvaguarda y valoración de la identidad cultural de los grupos minoritarios que han sido, durante siglos, olvidados por una historia «clásica» que es escrita solamente por los grandes poderes, en el todavía semi-feudal mundo en que estamos viviendo”¹⁸⁷. Analizando las posibilidades del museo como agente que puede contribuir al desarrollo de la sociedad en la cual se desenvuelve, Hughes de Varine-

186 Lysa Hochroth (ed.). Op. cit.: 8. (Principio 4).

187 Hughes de Varine-Bohan, “Rethinking the museum concept”. Ponencia en la Conferencia Internacional *Museums and the Cultural Continuity and Identity of Indigenous Peoples*, realizada en Jokkmokk, Suecia, Junio 1986. En: Vиноš Sofka (ed.). *Icofom Symposium Museology and Identity, Basic Papers. Buenos Aires, October 1986. Icofom Study Series N.º 10*. (Stockholm, Sweden: Museum of National Antiquities, 1986): 323-333.

Bohan planteó cuatro funciones para el “nuevo museo”, entendido como un medio de comunicación original que utiliza el lenguaje de los objetos reales para contribuir al desarrollo integral de la sociedad a la que pertenece. En primer lugar, ser “un banco de objetos/datos” que apoya las necesidades de información y conexión del presente con las raíces de la comunidad, incluyendo espacios de demostración de los oficios tradicionales. En segundo lugar, servir como un “observatorio del cambio” ante el impacto de la modernización y contribuir a la elaboración de políticas y planes de la comunidad procurando la conservación de sus modos de vida. En tercera instancia, convertirse en un laboratorio o taller, un lugar de encuentro para estimular la creatividad. Y por último, “ofrecer una vitrina sobre el presente estado de la comunidad, con sus tesoros del pasado, su conciencia del presente y sus planes y proyectos de futuro”¹⁸⁸.

Es evidente que esta visión en la década de 1980, sobre el potencial del museo en la preservación de la identidad cultural de una comunidad, no estaba en capacidad de vislumbrar los futuros efectos de la globalización en un cambio de siglo dominado por la cibernética al alcance de todos, las crecientes facilidades de acceso al transporte masivo internacional y las nuevas lógicas de la economía transnacional y de las migraciones intercontinentales. En el marco de esta Nueva Museología, el concepto original de *ecomuseo* fue definido por Rivière como

[...] un espejo donde la población local se acerca para reconocerse, donde busca una explicación del territorio al que está conectado y de las poblaciones que le han precedido, vistos como circunscritos en el tiempo o en la continuidad de las generaciones. Un espejo que esta población local tiende a sus visitantes, para ser mejor comprendida de tal manera que sus producciones, sus costumbres y su identidad puedan obtener respeto¹⁸⁹.

Este concepto, basado en una estrecha vinculación del museo con su medio ambiente natural y social, surgió de un interés disciplinar del autor por la ecología y la etnología regional, pero también por una motivación científica de experimentación con nuevos modelos instrumentales para el desarrollo de las comunidades locales. No pudiendo desligarse de una cierta visión utópica de relaciones armónicas con el medio ambiente, el *ecomuseo* es también concebido como “una interpretación

188 Ibid. :327.

189 Georges Henri Rivière. “La définition de l’*écomusée*”, au Creusot le 13 janvier 1976. Consultado el 9 de febrero de 2013 en: www.ecomusee-creusot-montceau.fr/IMG/riviere/index.swf

del espacio –de lugares privilegiados en los cuales poder detenerse o caminar”¹⁹⁰. Vinculado tanto a las ideas de libertad y de respeto a la autodeterminación de las comunidades, pero al mismo tiempo al aprovechamiento de una creciente industria turística –que prometía impulsar la demanda de servicios por parte de turistas con intereses culturales y alto poder adquisitivo–, el ecomuseo debió enfrentar varias décadas después una escisión inevitable: el surgimiento de “ecomuseos comunitarios”, caracterizados por experiencias claramente participativas e independientes de la autoridad local, en contraposición a los “ecomuseos institucionales”, los cuales actúan en forma articulada con un organismo oficial local. A su vez, se generaron posiciones opuestas al interior de los “ecomuseos comunitarios”, en la medida en que algunos comenzaron a poner en duda el estatus de las asociaciones privadas legalmente constituidas, por su cuestionable independencia frente a las autoridades locales a las que acudían periódicamente en busca de recursos públicos, lo que había generado presiones políticas desde los partidos que ejercían el poder en cada período¹⁹¹.

Junto al papel de las comunidades, surge también otra pregunta sobre la valoración de los bienes culturales materiales preservados en los museos como elementos identitarios. ¿Resultaría hoy posible restringir el ámbito de aquellos objetos valorados como *patrimoniales*, cuando la cotidianidad y la individualidad han entrado de lleno al campo museal? Los espacios museales –que en otros siglos fueron lugares destinados exclusivamente a preservar tesoros y joyas, trofeos y reliquias, obras maestras y grandes descubrimientos arqueológicos o científicos (etnográficos, médicos o de las ciencias naturales, grandes logros de la ingeniería, las ciencias aplicadas y la tecnología)– desde las primeras décadas del siglo XX (y con mayor fuerza a partir de la revolución de mayo de 1968) abrieron campo a las miradas sociológicas y antropológicas de vanguardia, junto a las nuevas concepciones de la filosofía y el arte contemporáneos. Orhan Pamuk, premio Nobel de literatura en 2006 y autor de *El museo de la inocencia*¹⁹², ha hecho énfasis en el valor de las historias personales cotidianas en contraste

190 Ídem.

191 François Hubert, “Ecomuseums in France: contradictions and distortions”, translated from the French by the Unesco team, *Museum* (Unesco, Paris) N.º 148: *Images of the ecomuseum* (Vol. XXXVII, N.º 4, 1985): 186-190.

192 Además de ser una obra literaria, *El museo de la inocencia* es también un museo real localizado en Estambul, los dos creados por el mismo autor como obras interrelacionadas, puesto que “el museo presenta los objetos que los caracteres de la novela usaron, vistieron, escucharon, vieron, coleccionaron y soñaron”, siendo al mismo tiempo “un museo cultural sobre la ciudad de Estambul y su vida cotidiana que, como tal, continuará creciendo y expandiéndose”. Consultado el 12 de mayo de 2013, en: www.masumiyetmuzesi.org

con los grandes relatos nacionales, considerando que “las historias de los individuos son mucho más compatibles con la expresión de las profundidades de nuestra humanidad [...] El verdadero desafío radica en utilizar los museos para contar, con la misma brillantez, profundidad y potencia, las historias de los seres humanos individuales que viven en esos países”¹⁹³. Esta aproximación desde las sensibilidades de la literatura pone sobre la mesa una cuestión de fondo acerca de la identidad en los museos, en la medida en que las relaciones que se establecen entre los visitantes y las colecciones exhibidas generalmente pasan por la construcción de referentes comunes mediante distintos mecanismos, donde los visitantes indagan por imágenes o elementos que de alguna manera refieran o signifiquen un nexo con su propio pasado –personal y familiar– desde una historia más próxima a su vida cotidiana, la cual casi nunca logra ubicarse en un plano nacional grandilocuente sino más bien en el entorno regional o local.

Flora E. S. Kaplan ha subrayado la determinación que ejercen las condiciones históricas sobre el rol de los museos y sus colecciones en la construcción de las ideas de nación y de la identidad nacional¹⁹⁴. Si bien la creación del museo moderno estuvo vinculada al surgimiento de las ideas de democracia, su desarrollo posterior, junto con diversos intereses científicos y artísticos, fue determinado por el impulso a la economía capitalista, la explotación de los recursos estatales –con sus variantes colonialistas– y las crecientes demandas de educación pública (en muchos países no solucionadas enteramente por el Estado sino por los grandes empresarios industriales). Sin embargo, cuando se analizan muchos casos en las últimas décadas del siglo XX, las transformaciones del papel del museo con relación a las nociones de identidad nacional han sido bastante drásticas, no solo en la medida en que estos espacios dejaron de ocupar un papel central en la educación pública a partir de mediados del siglo con la ampliación del cubrimiento de la institucionalidad escolar pública gratuita, sino especialmente a partir de la rápida expansión de los medios masivos de comunicación, las nuevas tecnologías y el surgimiento y extensión global de la Internet en el cambio de milenio. En este nuevo escenario, el lugar de los museos en la conformación de sentidos de identidad y de concepción de la idea de nación ha sufrido un desplazamiento hacia un espacio particular, parcialmente situado en el ámbito de la educación informal y la memoria

193 Orhan Pamuk, “Modesto manifiesto por los museos”. Traducción de Eva Cruz, *El País*, España, 27 de abril de 2012. Consultado el 19 de marzo de 2013, en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/27/actualidad/1335549833_020916.html

194 Flora E.S. Kaplan (ed.). *Museums and the making of “ourselves”: the role of objects in national identity* (London: Leicester University Press, 1994): 430.

monumental, donde para todo ciudadano resulta indispensable percibir y comprobar su existencia (aun en el caso en que nunca se lo visite personalmente), un lugar creado como institución depositaria de los símbolos y reliquias del pasado arqueológico y de la épica nacional, regional o local, que constituye un aporte a los mecanismos de la definición del ser público (la conformación de la identidad personal en la dimensión del ciudadano en el ámbito de lo público, en parte vinculada al rol de la iconografía nacional propagada en los diseños del papel moneda y las acuñaciones), donde también tienen espacio algunos de los referentes importantes de construcción de las identidades culturales multiétnicas en el escenario de lo nacional.

Referentes identitarios

Otro aspecto esencial de la relación museo-nación e identidad es la concepción de los públicos de los museos. La manera como las personas ejercen su rol de formar parte de un “público” llega a ser un referente identitario que se comparte con los demás roles ejercidos en la sociedad. Michael Warner define *el público* como “un cuerpo de desconocidos unidos por la circulación de un discurso, sin el cual el carácter público de este discurso no tendría ninguna especial importancia para la modernidad [...] El imaginario social moderno no hace sentido sin desconocidos”¹⁹⁵. Durante las últimas décadas se han problematizado aquellas categorías que fueron empleadas inicialmente en los estudios de consumo cultural, al cuestionar los conceptos de “consumo” y “recepción”, así como las denominaciones del sujeto como “consumidor, receptor, espectador, audiencia”. Aunque en el campo de los museos estos cuestionamientos aún no han permeado sustancialmente el tratamiento de los públicos en el ejercicio cotidiano de la atención a los visitantes, es necesario reconocer una dimensión cada vez más activa en las prácticas de diversos sujetos sociales, quienes no se limitan a “consumir” sino a crear otros tipos de actividades y formas de interacción con el patrimonio cultural, apropiarlo, negociar conceptos sobre él, generar pactos conceptuales, emotivos y políticos hacia el mismo, que superan los clásicos modelos mecánicos de comunicación¹⁹⁶.

En este contexto resulta útil revisar un caso paradigmático ocurrido en Bogotá en 2004, cuando el Ministerio de Cultura impulsó la realización de un sondeo de opinión que buscaba establecer el nivel de aceptación/rechazo en torno al proyecto de ampliación física del Museo Nacional

195 Citado por: Ana Rosas Mantecón, “¿Qué es el público?”, op. cit.: 181.

196 *Ibid.*: 199.

de Colombia, debido no solo a su impacto urbanístico sobre este sector del centro de la ciudad de Bogotá sino también a las implicaciones que traería la reubicación de dos instituciones educativas (una universidad y un colegio) para liberar los terrenos destinados a la expansión del Museo. Dicho estudio, aún sin publicar, reflejó las tensiones propias de los imaginarios colectivos entre dos polos opuestos: de un lado los fines sociales de las instituciones educativas, comúnmente aceptados como fines esenciales, y de otro lado el estereotipo, asociado a la idea de museo, de una concepción elitista de la preservación del patrimonio cultural material. Sin embargo, cuando se indagó sobre la percepción del significado del Museo Nacional, escogiendo entre varias opciones no excluyentes (de selección múltiple), la mayoría de los encuestados señaló la percepción del Museo como “un lugar para aprender” (76%), seguida de “un monumento arquitectónico” (56%) y “un lugar donde se guardan objetos importantes” (35%)¹⁹⁷. Estas percepciones contrastan con el nivel de preferencia que tuvo el Museo dentro de las posibilidades de uso de los lugares públicos del sector: los encuestados respondieron que el lugar que más frecuentaban, después de los principales parques (Parque Nacional y Parque de la Independencia), era el Museo Nacional¹⁹⁸. Estos resultados aluden concretamente al uso y disfrute del tiempo libre en el espacio público.

En forma análoga, resulta pertinente revisar algunos descubrimientos relacionados con la percepción que tienen los habitantes de Bogotá sobre diversos temas del patrimonio cultural, publicados en la Encuesta Bienal de Culturas que realiza el Observatorio de Culturas del Distrito Capital. Indagando por aquellos aspectos que los ciudadanos consideran como elementos que identifican a Bogotá, el 6,7% de los encuestados en 2007 consideró a los museos como los lugares más representativos de la ciudad (el 2,9% destacó al Museo del Oro, el 2,7% mencionó a los museos en general y el 1,1% al Museo Nacional)¹⁹⁹. En un sentido similar, el 18,46% de los encuestados en 2009 respondió que la primera actividad que le recomendaría disfrutar a un visitante de la ciudad sería ir a un museo²⁰⁰. En el 2011, una pregunta se orientó específicamente a indagar por el sentimiento de identidad cultural local de los encuestados, en los siguientes términos: “Dígame si usted se siente bogotano(a)”. En forma

197 Ipsos - Napoleón Franco. *Evaluación sobre la percepción del impacto de la ampliación del Museo Nacional de Colombia*. Informe final. Documento digital inédito. Bogotá, 4 de mayo de 2006: 28-29.

198 *Ibíd.*: 33.

199 Observatorio de Culturas de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. *Encuesta Bienal de Culturas 2007*. Consultado el 7 de abril de 2013, en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/encuesta/encuesta07/resultados.html>

200 _____. *Encuesta Bienal de Culturas 2009*. Consultado el 7 de abril de 2013, en: http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/encuesta/encuesta09/P02_cuadros.html

sorprendente, mientras la información demográfica logró establecer que el 41,03% de los encuestados nació fuera de Bogotá, el 73,71% respondió afirmativamente a la pregunta en mención²⁰¹. Ante uno de los interrogantes de la Encuesta del 2013 que examinaba el grado de interés de los ciudadanos por la historia nacional, regional y local, la mayoría de los encuestados manifestó tener mucho interés en la historia de Colombia (75,2%), en la historia de Bogotá (72,6%), en la historia de su localidad (50,5%), en la historia de su barrio (49,4%) y en la historia de su familia (89,7%)²⁰².

Ese sentimiento de pertenencia a un lugar y a una comunidad es, al mismo tiempo, un sentimiento de la diferencia. La identidad es algo que nos hace distintos de los demás, que nos diferencia de otros, pero involucra asimismo la pertenencia a algo, la vinculación con algo, el tener algo en común con otras personas. En otras palabras, la identidad implica ser o sentirse idéntico a algo, pero también implica identificación con lo que nos distancia. De alguna forma, este sentimiento dual se relaciona con el concepto denominado en economía “bien posicional”, según el cual un objeto es valorado por quien lo posee en cuanto dicho objeto resulte muy escaso o no sea poseído por la mayoría. De acuerdo con el economista austriaco Fred Hirsch, el crecimiento económico en una sociedad conduce a estimular la competencia posicional, es decir, la competencia por situarse en un lugar más alto dentro de una jerarquía, lo cual, necesariamente, implicará a otros perder posiciones. Esta lógica del crecimiento económico en sociedades avanzadas, necesariamente trae consigo la generación de frustración por la incapacidad de llenar las expectativas de muchos, debido a la consecuente escasez de aquellos bienes posicionales que, por su propia naturaleza, deben permanecer como bienes de acceso restringido²⁰³.

En el campo del patrimonio cultural, es evidente que en toda sociedad existe un consenso tácito sobre la existencia de objetos u obras poderosamente simbólicas que trascienden el ámbito privado, por referirse a momentos culminantes de la narrativa nacional o identitaria. Casos paradigmáticos pueden ser analizados, por ejemplo, en el lienzo *Guernica* de Pablo Picasso, conservado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en el conjunto de la obra de Francisco de Goya que

201 _____. *Encuesta Bial de Culturas 2011*. Consultado el 7 de abril de 2013, en: http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/encuesta/encuesta11/d_resultados.html

202 _____. *Encuesta Bial de Culturas 2013*. Consultado el 30 de noviembre de 2014, en: http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/encuesta2013/Resultados_EBC2013.html

203 Fred Hirsch, *Social Limits to Growth* (London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1977). Citado en: Johan J. Graafland, *Economics, Ethics and the Market: Introduction and applications* (Oxon: Routledge, 2007): 114-115.

conserva el Museo del Prado, ambos en Madrid, o en la pintura *Violencia* de Alejandro Obregón que se encuentra en la Colección de Arte del Banco de la República de Colombia, en Bogotá. Desde esta perspectiva, los museos tendrían también un papel esencial en la sociedad frente a la conformación de colecciones de símbolos que encarnan diversos valores reconocidos como tales por una colectividad y que generan un sentimiento de pertenencia a una nación, región o ciudad. En gran parte, no pudiendo ser poseídos sino por unos pocos, estos símbolos adquieren una dimensión social identitaria a partir del momento en que ingresan al ámbito de lo público, cuando ingresan a las colecciones conservadas y exhibidas en los museos.

Analizando los factores que determinan la institucionalización de los museos —lo cual involucra las condiciones implícitas en el proceso de tránsito de una colección particular a una colección pública— B. Deloche ha hecho énfasis en el papel definitivo de la “utilidad simbólica de la conservación y de la exhibición de los objetos provenientes de la cultura o de la misma naturaleza”²⁰⁴. En este sentido, la institucionalización del museo vendría a garantizar los derechos a disfrutar de esa “utilidad simbólica” del patrimonio cultural, donde los objetos semióforos juegan un papel central, como “objetos que [ya] no tienen utilidad [práctica o mecánica ... y] que representan lo invisible, que están dotados de un significado, que no se manipulan, sino que se exponen a la vista”²⁰⁵.

Identidad(es) y diferencia(s)

No obstante, tampoco debe desestimarse la incidencia de las tensiones que se desarrollan al interior del museo y en torno a él, las cuales revelan distintas maneras de asumir el patrimonio cultural en su papel político e ideológico. Según Néstor García Canclini, “como espacio de disputa económica, política y simbólica, el patrimonio está atravesado por la acción de tres tipos de agentes: el sector privado, el Estado y los movimientos sociales. Las contradicciones en el uso del patrimonio tienen la forma que asume la interacción entre estos sectores en cada periodo”²⁰⁶. Estas contradicciones no son muy distintas de las que estos tres sectores enfrentan a diario en el plano de la opinión pública y en los procesos de negociación de sus intereses particulares,

204 Bernard Deloche, “Institution”. En: André Desvallées, et François Mairesse (dirs.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Paris: Armand Colin, 2011) : 732.

205 K. Pomian. Op. cit.: 33.

206 Néstor García Canclini, “Los usos sociales del patrimonio cultural”. En: Enrique Florescano (comp.). *El patrimonio cultural de México* (México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Fondo de Cultura Económica, 1993): 45.

con motivaciones de muy diversa índole. Analizando las motivaciones estatales, N. García Canclini afirma que, “a veces, el Estado se interesa por el patrimonio para frenar el saqueo especulativo; en otros casos, porque el alto prestigio de los monumentos es un recurso para legitimarse y obtener consenso, y en otros, señala Carlos Monsiváis, por simple «autocomplacencia escenográfica»”²⁰⁷. Así pues, el patrimonio cultural de una nación está conformado por bienes que reflejan las propias diferencias sociales, contrastes y contradicciones de la sociedad que ha tomado parte en la construcción de esa nación. Desde esta perspectiva, constituye un contrasentido la frecuente tendencia a percibir el conjunto del patrimonio cultural del museo como un espacio universalista y neutro, clasicista y racionalista, que hace énfasis en las particularidades estéticas o formales de los bienes preservados, con fines concentrados únicamente en la delectación y la contemplación (tendencia que no solo se aplica a los museos tradicionales de arte e historia; también en los museos de ciencias —arqueología, etnografía, ciencias naturales, ciencia y tecnología— existe la tendencia a concentrar la mirada sobre los métodos y técnicas de investigación científica de cada disciplina, sobre los contextos específicos de cada hallazgo y sobre las particularidades materiales de los objetos y especímenes preservados, congelados en el tiempo, sin relación con el contexto social del presente).

Según Luis Alonso Fernández, “el concepto de identidad está en estrecha relación con el de democracia cultural, y ambos están, evidentemente, en la base de cualquier enfoque museístico moderno y de desarrollo comunitario —teórico, práctico, técnico, comunicativo, museológico/museográfico, etc.—, derivados de una visión y planteamiento rigurosamente antropológicos”²⁰⁸. Estas relaciones conceptuales entre identidad(es) y democracia cultural hicieron su aparición de manera muy explícita en el espacio del museo por sus propias características de espacio público abierto y al servicio de toda la sociedad. Por su parte, Alan Knight ha cuestionado la categoría de “identidad nacional” cuando analiza en México la complejidad de las múltiples variaciones estatales o regionales, como un factor que hace prácticamente imposible hablar de una identidad “mexicana” específica, al tiempo que, al explorar una alternativa, expone la opción de dar una prioridad arbitraria a algunas de las regiones, excluyendo otras, lo cual significaría a su vez perder la categoría de “nacional” por representar solo algunas regiones o sectores. Con base en el

207 Ibíd.: 47.

208 Luis Alonso Fernández, *Introducción a la nueva museología* (Madrid: Alianza Editorial, 1999): 98.

análisis de la heterogeneidad interior de cada país, A. Knight sugiere que “la identidad nacional es un concepto problemático debido en parte a la complejidad de las naciones y a la variedad de las lealtades subnacionales”²⁰⁹. La caracterización de la diversidad cultural al interior de cada país y nación lleva también a aceptar otro factor de distinción definitivo: “la formación y el fortalecimiento de las identidades (nacionales, religiosas, étnicas, ideológicas) sí dependen del contacto con «el otro», de «la otredad», sin la cual la especificidad de «lo nuestro» no se puede definir”²¹⁰.

Si bien la influencia de los museos en la formación de actitudes hacia ciertas categorías de valores resulta ser, en cierto modo, marginal junto al impacto de los medios masivos de comunicación e Internet, es indudable que estos espacios, por su carácter consagratorio, pueden incidir de manera definitiva en los cambios de percepción hacia sectores culturales minoritarios, puesto que la sociedad aún valora fuertemente en los museos su carácter de “templo” con relación a sus referentes identitarios. Como lo ha planteado N. García Canclini, “la identidad tiene su santuario en los monumentos y museos; está en todas partes, pero se condensa en colecciones que reúnen lo esencial. [...] El] museo se vuelve ceremonial por el hecho de contener los símbolos de la identidad, objetos y recuerdos [...], algo que ya no existe pero es guardado porque alude al origen y la esencia. [...] Los] monumentos y museos se justifican como lugares donde se reproduce el sentido que encontramos al vivir juntos”²¹¹.

De otra parte, Sharon J. Macdonald sostiene que los museos públicos se propusieron, desde sus orígenes, invitar a los visitantes a conceptualizar un sentido de diferencia nacional –y racial– frente a otros, generar en ellos la experiencia de que sus propios mundos estaban gobernados en forma segura, así como compartir la sensación de estabilidad y progreso a través de una manera de ver científica u “objetiva”²¹². Así, los museos públicos impulsaron la tendencia a pensar las identidades como algo delimitado y coherente. Esta tendencia ha sido duramente cuestionada, por ejemplo desde la Escuela de Frankfurt, evidenciando cómo la expansión de los medios

209 Alan Knight, “La identidad nacional: ¿mito, rasgo o molde?”. En: María Emma Wills Obregón y Gonzalo Sánchez Gómez (comps.), *Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro* (Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Colombia-Instituto Colombiano de Antropología e Historia, PNUD, IEPRI, 2000): 130-131.

210 *Ibíd.*: 132.

211 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México D.F.: Editorial Grijalbo, 1990): 178.

212 Sharon J. Macdonald, “Museums, national, postnational and transcultural identities”, *Museum and Society*, University of Leicester, 1: 1 (2003): 13.

masivos de comunicación y el auge del consumismo han provocado el decaimiento de la esfera pública democrática, lo que a su vez ha llevado a fragmentar la sociedad en diferentes grupos de intereses con una débil sensación de pertenecer a una comunidad mayor. Sin embargo, “una perspectiva menos negativa sugiere que en efecto existe una diferenciación dentro de la esfera pública [...] esto ha conducido a una apertura para que las voces previamente excluidas o marginadas sean ahora escuchadas”²¹³.

La visión anterior coincide en parte con el análisis realizado por Jay Rounds en torno a la identidad personal, no como situación o estado sino como proceso, instando a los museos a concentrar su atención en las maneras en que los visitantes utilizan estos espacios durante el proceso de formación permanente a lo largo de sus vidas, en cuanto a la construcción, mantenimiento y transformación de sus identidades como personas²¹⁴. La construcción del sujeto y de las identidades, si bien se desarrolla en etapas más concentradas en ciertas edades y menos intensas en otras, puede encontrar en los espacios patrimoniales —como el museo— una dimensión particular, por cuanto la conjunción de elementos diversos de valoración del patrimonio cultural y natural, junto con reflexiones sobre el pasado y las raíces culturales, tiene la capacidad de detonar operaciones de sentido que permiten encauzar inquietudes sobre las posibilidades de futuro. Encontrar sentidos distintos acerca del mundo que nos rodea, o reflexionar sobre las condiciones que llevaron a un pueblo a convertirse en lo que es hoy, son experiencias que los museos pueden impulsar como oportunidades de pensamiento en torno a formas de vida alternativa. Según J. Rounds, durante su recorrido por el museo “el visitante puede mantener los límites que definen su identidad personal en el presente, mientras adquiere familiaridad con el hecho de que otras personas ven las cosas de maneras muy diferentes. El museo ofrece un ambiente *de bajo riesgo* en el cual es posible tener estos encuentros”²¹⁵. Aunque es obvio que el conocimiento de múltiples dimensiones de la otredad/alteridad cultural se adquiere continuamente en la vida cotidiana, la inmersión real en los espacios de otras culturas o comunidades comporta necesariamente la percepción de altos riesgos o amenazas frente a la propia identidad personal. El museo puede generar entornos de inmersión para comprender la otredad cultural sin necesidad de sentir tales riesgos, así como ofrecer espacios para

213 Ibíd.: 14.

214 Jay Rounds, “Doing Identity Work in Museums”, *Curator* 49: 2 (April 2006): 135.

215 Ibíd.: 146. Subrayado fuera del texto.

(re)conocerse en el marco de diversos sistemas de valores que el museo mismo puede poner en escena mediante representaciones que les otorgan un sentido de legitimación. Así, el museo no solo puede servir como lugar para interactuar en el contexto de la(s) identidad(es) cultural(es) sino también como escenario para apoyar la construcción de la identidad individual, para facilitar o incidir en la reafirmación personal, y para vislumbrar otros mundos posibles.

8. Museo – derechos culturales

Si se trata de analizar el museo como espacio para el ejercicio de los derechos culturales y como escenario para su proclamación y defensa, es necesario partir de la identificación concreta de cuáles de estos derechos tienen relación directa con el espacio del museo o se expresan en él. Los instrumentos internacionales que reconocen y protegen los derechos culturales pueden clasificarse en seis áreas principales: a) el derecho de autor o de propiedad intelectual; b) el derecho al patrimonio cultural; c) el derecho a la creación y a la producción artística; d) el derecho de las industrias creativas y culturales; e) los derechos colectivos a la identidad y la autonomía cultural; y f) el derecho a la protección y promoción de la diversidad cultural²¹⁶. Este último se encuentra extensamente desarrollado en la Declaración Universal de la Unesco sobre la Diversidad Cultural, adoptada el 2 de noviembre de 2001. Como resulta evidente, algunos de estos derechos se ubican igualmente en el campo de los derechos colectivos, los cuales, aunque se disfruten también de manera individual (como todos los derechos), se caracterizan porque su titularidad pertenece a una colectividad, son interdependientes y son indivisibles. Conocidos como derechos de tercera generación –después de los derechos civiles y políticos, y de los derechos sociales, económicos y culturales–, los derechos colectivos corresponden al ámbito de la solidaridad, la protección de sectores discriminados, el respeto y la colaboración entre todos los pueblos; en este marco se sitúan, por ejemplo, la conservación y disfrute del patrimonio cultural nacional y universal, así como la protección de la diversidad cultural²¹⁷.

216 Edwin R. Harvey, *Los Derechos Culturales. Instrumentos normativos internacionales y políticas culturales nacionales*. Documento informativo presentado en la Cuadragésima sesión del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales del Consejo Económico y Social de la ONU, Ginebra, 9 de mayo de 2008: 19. Consultado el 13 de mayo de 2013 en: <http://www2.ohchr.org/english/bodies/cescr/docs/discussion/EdwinRHarvey.pdf>

217 Susana Núñez Palacios, “Clasificación de los Derechos Humanos”, *Derechos Humanos*. Órgano Informativo de la Comisión de Derechos Humanos del Estado de México. N.º 30 (marzo-abril 1998): 106-107.

Puede afirmarse que el reconocimiento mundial de la existencia de los derechos culturales se inicia a partir de la Declaración Universal de Derechos Humanos, adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1948, cuando en su artículo 27, citado atrás, proclama que “1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten”²¹⁸. En otras palabras, el énfasis de este primer numeral se refiere a los principios de participación en las diferentes dimensiones de la vida cultural, así como al libre acceso y disfrute de las mismas, algo que se localiza intrínsecamente en el espacio del museo y es posible verificar en su definición internacional adoptada por el ICOM y reconocida por la Unesco. El segundo numeral hace referencia a la protección del derecho de autor o de propiedad intelectual. Además del artículo 27, la Declaración Universal incluye una defensa general de los derechos culturales en su artículo 22, también citado atrás, cuando proclama que “toda persona, como miembro de la sociedad, tiene derecho a [...] la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad”²¹⁹.

Como extensión fundamental puede citarse el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, adoptado en 1966 y vigente desde 1976, en cuyo artículo 15 los Estados partes reconocen los siguientes derechos de toda persona: “a) Participar en la vida cultural; b) Gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones; c) Beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora”²²⁰. El Pacto ubicó “la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y la cultura” como un medio para garantizar tales derechos, donde los recursos invertidos por las naciones en la conservación del patrimonio cultural solo tendrían justificación plena en este contexto. Más adelante, en el inciso 3.º del mismo artículo, los Estados partes se comprometen a respetar la libertad de creación y de investigación científica, mientras en el inciso 4.º se reconoce el valor de la cooperación internacional en el ámbito científico y cultural.

Dignidad, expresión y diversidad

En este punto debemos hacer un alto para determinar los alcances de sentido de la categoría “dignidad” de la persona. En primer lugar,

218 ONU. *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Ibid., Artículo 27.

219 Ibid., artículo 22.

220 _____. *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. Loc. cit., Artículo. 15.

el origen de esta noción filosófica se remonta a la Antigüedad y tuvo importantes desarrollos posteriores que permearon la conformación de los derechos civiles, con mayor intensidad a partir de la Revolución Francesa; no obstante, fue solo a partir de la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial que la categoría de dignidad humana irrumpió en los acuerdos internacionales y en las legislaciones nacionales como un sustento moral esencial de los derechos de los ciudadanos. Tal como lo plantea Jürgen Habermas,

[...] la dignidad humana, que es una y la misma en todas partes y para todo ser humano, fundamenta la indivisibilidad de todas las categorías de los derechos humanos. Únicamente sobre la base de una colaboración recíproca, los derechos fundamentales pueden cumplir la promesa moral de respetar por igual la dignidad humana de cada persona²²¹.

En segundo lugar, resulta pertinente subrayar la noción de dignidad en sentido amplio, a partir de la definición que estableció Kant en los siguientes términos: “[Todo] tiene, o un precio, o una dignidad. Lo que tiene un precio puede ser sustituido por otra cosa como equivalente; en cambio, lo que se halla por encima de todo precio y, por tanto, no admite equivalente, posee dignidad”²²². En cierta forma, la dimensión del museo como lugar de preservación de un patrimonio cultural cuya naturaleza es única, auténtica e irrepetible (pues incluso el patrimonio cultural inmaterial resulta imposible de reproducir de manera idéntica porque solo ocurre en el tiempo) sugiere la comprensión de la categoría misma de patrimonio cultural como basada en un conjunto de características de aquello que es *digno* de preservarse. Como en una relación tautológica, aquello que es único no puede sustituirse, carácter que comparten los seres humanos con muchas de sus creaciones.

En este contexto, si asumimos que el museo es una institución cultural reconocida por la Unesco como espacio que está al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, para fines de estudio, educación y deleite, el museo se convierte entonces en escenario para la promoción de los derechos culturales en función del desarrollo social. De manera análoga, fundados en la libertad de expresión y creación, la autonomía del libre desarrollo de la personalidad y la vinculación a una cultura, a sus prácticas y a su patrimonio cultural en el marco del derecho a la identidad cultural, los

221 Jürgen Habermas, “El concepto de dignidad humana y la utopía realista de los derechos humanos”. Traducción de Javier Aguirre Román, revisada por María Herrera y Eduardo Mendieta. *Diánoia*, Vol. LV, N.º 64 (mayo 2010): 9.

222 Immanuel Kant, *Groundwork of the Metaphysics of Morals* 4: 434. Citado por Jürgen Habermas. Op. cit.: 5.

derechos culturales estarían reclamando el espacio del museo como uno de los lugares de su manifestación y protección en el ámbito de la colectividad.

Así mismo, ese derecho esencial de toda persona a expresarse y crear se relaciona a su vez con el derecho a la diferencia y a la autonomía, el cual es subrayado en la *Declaración de la Unesco sobre la Diversidad Cultural* (adoptada en 2001) cuando establece que

[...] toda persona debe tener la posibilidad de expresarse, crear y difundir sus obras en la lengua que desee y en particular en su lengua materna; toda persona tiene derecho a una educación y una formación de calidad que respeten plenamente su identidad cultural; toda persona debe tener la posibilidad de participar en la vida cultural que elija y conformarse a las prácticas de su propia cultura, dentro de los límites que impone el respeto de los derechos humanos y de las libertades fundamentales²²³.

Siendo la defensa de la diversidad cultural un “imperativo ético” en el marco de los derechos culturales, el museo como institución de beneficio público, al servicio de la sociedad, constituye un lugar primordialmente llamado a generar espacios de comprensión y valoración de la diversidad, dentro de los principios del Código de Deontología adoptado por el Consejo Internacional de Museos (ICOM-Unesco).

En el año 2007, el Observatorio de la Diversidad y los Derechos Culturales de la Universidad de Friburgo, Ville de Fribourg en Nuithonie (Suiza), recogió y sintetizó estos derechos en el documento titulado *Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales*, clasificándolos en seis temas principales: a) Identidad y patrimonio culturales; b) Referencia a comunidades culturales; c) Acceso y participación en la vida cultural; d) Educación y formación; e) Información y comunicación; y f) Cooperación cultural. Habiendo publicado la *Declaración de Friburgo* en 12 idiomas hasta la fecha, el portal de este Observatorio insta a los ciudadanos de todos los países a manifestar públicamente su adhesión a estos principios, a partir del reconocimiento de sus valores²²⁴. Tal como es presentado por sus autores, este documento reúne una compilación de los derechos culturales que hasta entonces se encontraban presentes en diversas regulaciones internacionales.

223 Unesco. *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. Resolución adoptada en la 20.ª reunión plenaria el 2 de noviembre de 2001. 31.ª Conferencia General de la Unesco, París, 2001, Artículo 5. *Los derechos culturales, marco propicio para la diversidad cultural*.

224 Observatoire de la diversité et des droits culturels - Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme (IIEDH), Université de Fribourg, Ville de Fribourg en Nuithonie, Suisse. Consultado el 25 de mayo de 2013, en: <http://www.unifribourg.ch/iiedh/en/publications/declaration>

Disfrutar el espacio museal

En el caso colombiano, la Constitución Política de 1991 reconoce y protege aquellos derechos e intereses colectivos “relacionados con el patrimonio, el espacio, la seguridad y la salubridad públicos, la moral administrativa, el ambiente, la libre competencia económica y otros de similar naturaleza que se definen en ella” (art. 88). Este precepto fue desarrollado en la ley 472 de 1998, la cual define como derechos e intereses colectivos, entre otros, “d) El goce del espacio público y la utilización y defensa de los bienes de uso público; e) La defensa del patrimonio público; f) La defensa del patrimonio cultural de la Nación” (art. 4.º). De lo anterior se desprende en forma lógica un planteamiento que tendría que desarrollarse en los instrumentos normativos que sobre museos se propongan en el futuro, consistente en la concepción de un derecho compuesto, que involucra el goce del patrimonio cultural, los espacios de uso público y la defensa de la identidad cultural, el cual podría denominarse *el derecho a disfrutar del espacio museal*, que de alguna manera equivaldría, en el campo de los museos, al *derecho a disfrutar de un ambiente sano* o, en general, al goce de los espacios de recreación. Así mismo, una faceta de este derecho compuesto estaría caracterizada por la necesidad que tienen las comunidades de confiar la custodia, conservación y exhibición de su patrimonio cultural y natural a una institución específica que administre el espacio físico necesario para que en él ocurran las actividades museísticas y se permita el ingreso y disfrute de este patrimonio para los fines de estudio, educación y deleite, en el marco de los derechos colectivos al goce de este espacio de uso público. De esta manera, la dimensión del museo como derecho cultural tiene manifestaciones múltiples, en dos amplios sentidos: como el derecho a la preservación, protección y valoración institucional del patrimonio reunido en los museos —que es propiedad de todos— y como el derecho a participar de los servicios y actividades para su aprovechamiento, en los diversos niveles de funciones y prácticas sociales que integran los diez componentes iniciales y seis transversales descritos en el presente estudio (investigación, interpretación, comunicación y educación, deleite y goce, contemplación, culto/ritual, reflexión/cuestionamiento, entre otros).

En su análisis del *museo virtual*, B. Deloche sostiene que “la necesidad natural de acumular y de conservar, que está en la base de la economía, no parece ser específica del museo, aunque éste recoja y conserve objetos”²²⁵, afirmación que estaría reduciendo esas funciones a lo

225 Bernard Deloche. Op. cit.: 100.

meramente mecánico, en el sentido del proceso material de coleccionar, preservar y exhibir a la vista del público. El caso, por ejemplo, de la acumulación y conservación de objetos preciosos de valor arqueológico, artístico e histórico que han llevado a cabo los bancos centrales en muchos países de América, y que han dado lugar a la creación de importantes museos, aparentemente serviría para corroborar el planteamiento de B. Deloche. Sin embargo, su cuestionamiento queda al descubierto por la obvia distinción entre la historia del coleccionismo privado y el surgimiento del museo moderno, que esencialmente radica en el poder de transformación de los significados de un objeto de propiedad privada cuando éste entra en el dominio de lo público. Tal es la explicación por la cual los museos de arte se han convertido en espacios fundamentales para la sociedad (por su mayor visibilidad frente a cualquier otro tipo de museo), como lugares donde cada visitante accede a disfrutar las colecciones colectivas porque es allí donde la obra de arte adquiere esa multiplicidad de sentidos del ámbito público (sentidos que la misma obra no alcanzaría a reunir jamás al interior de una colección privada). Esa diferencia radical entre una pieza de patrimonio cultural de propiedad particular y algo que nos pertenece a todos, es lo que hace que una exposición temporal de obras de arte de coleccionistas privados no logre movilizar los mismos significados que genera una exposición temporal de colecciones que pertenecen a uno o varios museos.

Un espacio no neutral

A su vez, James Clifford introdujo una visión distinta de las prácticas de coleccionar y exhibir en los museos a partir de la noción de “zona de contacto”, la cual fue desarrollada inicialmente por Mary Louise Pratt en los contextos de la expansión europea y la transculturación²²⁶. J. Clifford, tomando esta noción prestada y extendiéndola a las relaciones culturales dentro de un mismo Estado, región o ciudad en el campo de los museos, plantea que “los centros se transforman en fronteras cruzadas por objetos y sus creadores. Tales cruces de frontera nunca son «gratuitos» y, de hecho, son rutinariamente bloqueados por los presupuestos y el control curatorial, por definiciones restrictivas del arte y la cultura, por la hostilidad y la incompreensión de la comunidad”²²⁷. En el marco de este análisis, J. Clifford toma algunos estudios de caso para sugerir caminos en los que tales fronteras pueden ser negociadas de manera

226 Mary Louise Pratt, “Arts of the Contact Zone”. *Profession*, New York: MLA, 91 (1991): 33-40.

227 James Clifford, “Museums as Contact Zones”. En: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997): 204.

más democrática. Si bien estos casos son referidos específicamente a exposiciones de representación de culturas indígenas y africanas, en el fondo podrían extenderse a cualquier representación cultural en un museo, donde pueden surgir preguntas similares, como por ejemplo: “¿los museos estarían en capacidad de realizar exhibiciones de artefactos indígenas (incluyendo préstamos de otras instituciones) sin el permiso de comunidades tribales relevantes? [...] ¿Qué tipo de consulta y participación en la planeación sería la apropiada? [...] ¿Pueden los museos reclamar neutralidad política?”²²⁸. Estos interrogantes se refieren directamente a una dimensión de los derechos culturales cuyos efectos comenzaron a enfrentar los museos en las últimas décadas, en la medida en que el reconocimiento de sus colecciones como parte del patrimonio cultural de la humanidad —o de una nación, región o ciudad— debe entenderse como perteneciente a la esfera pública, con lo cual todos los ciudadanos tenemos derecho a reclamar su adecuada protección, conservación y exhibición. En particular, en lo referente al patrimonio cultural de una comunidad, “como nunca antes, los curadores se enfrentan al hecho de que los objetos e interpretaciones que ellos exhiben «pertenecen» a otros, tanto como al propio museo”²²⁹.

Estos análisis dotan de sentido a una mirada hacia los museos que, en el campo de los derechos culturales, ya no puede ser ingenua. Es decir, como espacio de patrimonio común y lugar de comunicación, el museo no es un escenario neutral que difunde contenidos sin orientaciones específicas. Como lo expresa J. Clifford, “es inadecuado describir a los museos como colecciones de la cultura universal, repositorios de valor incuestionable, sitios de progreso, descubrimiento y acumulación del patrimonio humano, científico o nacional. Una perspectiva de contacto revela todas las estrategias de coleccionar objetos culturales como respuesta a historias particulares de dominación, jerarquías, resistencia y movilización”²³⁰.

El proceso de la mirada

En el marco del derecho a la memoria, los museos apoyan también la tarea de “monumentación” para la sociedad, pero, a diferencia de los monumentos erigidos en espacios públicos, sus colecciones se encuentran protegidas al interior de una institución que ha sido constituida formalmente para preservarlas, investigarlas y exhibirlas.

228 Ibid.: 205-206.

229 Ibid.: 210.

230 Ibid.: 213.

De esta manera los museos llevan a cabo una función necesaria para la sociedad, consistente en la preservación de unos hitos o puntos de referencia clave en la cartografía de la memoria, donde cada objeto constituye una especie de señal física, un mojón concreto y visible en el territorio del tiempo, el cual puede ser renombrado, reinterpretado o revisitado en diferentes épocas pero siempre queda anclado en el mismo punto de la memoria del museo para responder a esa necesidad que cada sociedad tiene de revisar y visitar periódicamente su pasado.

Al respecto Susan M. Pearce ha investigado a profundidad los distintos roles que juegan los objetos dentro del museo, donde pueden desempeñarse como actores de una narración, pero no solo como el reflejo de la acción, sino que pueden tener un papel en sí mismos creando esos cambios en lo que podría denominarse *el proceso de la historia*. Siendo los objetos ilimitados en sus significados (en cuanto pueden expresar conceptos variables según cada contexto), este carácter ilimitado

presiona al espectador hacia sus decisiones. El proceso de la mirada es selectivo y el potencial del objeto es más rico que ninguna de sus apariencias [...]. En algún sentido, el objeto se relaciona con la personalidad del espectador en construcción y de esta forma actúa como una especie de espejo pero, al mismo tiempo, el objeto genera un efecto de modificación o cambio en el espectador, de tal manera que luego será una persona sutilmente diferente de aquella que era antes de mirarlo²³¹.

En este contexto, el museo estaría actuando como una especie de conmutador/interconector reflexivo social, un lugar que se propone inducir al visitante a concentrarse en la experiencia de aquel fenómeno descrito por K. Pomian como “los procesos de intercambio que unen el mundo visible con el invisible”²³², pero ya no en la esfera privada, sino en el ámbito de lo público institucional. De esta forma el lugar del museo, no perteneciendo ya al espacio de la colección privada sino al ámbito de las relaciones sociales, se constituye en escenario para el ritual civil en torno a operaciones colectivas de sentido que no es posible desarrollar de la misma manera en el lugar de la colección personal o privada. Por este motivo el museo, mediante el proceso de musealización, como se verá más adelante, actúa para la sociedad como instrumento que

231 Susan M. Pearce, *Museums, objects and collections: a cultural study* (Leicester, England: Leicester University Press, 1992): 211-219

232 Krzysztof Pomian, “Collezione”. En: Romano, Ruggiero (Dir.). *Enciclopedia Einaudi*. Vol. 3. *Città-Cosmologie* (Torino: Giulio Einaudi editore, 1978): 330-364.

selecciona y eleva visiblemente una pequeña parte del universo de la cultura material e inmaterial.

El museo como agente de cambio

El músico y compositor inglés Nigel Osborne, quien ha desempeñado una larga trayectoria en la producción de piezas orquestales aplicadas a procesos de recuperación de las atrocidades de la guerra, especialmente en Sarajevo y Bosnia-Herzegovina, sostiene que “la música transforma cosas, transforma la manera en que sentimos, todo el mundo lo ha experimentado, algunas veces cambia la manera en que una persona se relaciona con los otros y, por ello, también a veces puede transformar la manera en que las comunidades trabajan y, justamente porque puede cambiar comunidades, puede también transformar sociedades”²³³. Sin embargo, este poder transformador de la música —que él ha logrado constatar directamente por sus experiencias de trabajo con comunidades— no funciona como una máquina automática. El mismo compositor aclara que, en realidad, “no creo que la música pueda curar nada [por sí sola]; pienso que puede apoyar el proceso de sanación, la música tiene la facultad de hacer posible la sanación”²³⁴. En otras palabras, lo que le otorga a la música ese poder transformador es su capacidad para servir de instrumento en la construcción de relaciones sinérgicas entre las víctimas —personas con traumas físicos y emocionales— y los médicos y voluntarios de distintas disciplinas que acuden a apoyar los procesos de recuperación de víctimas. El centro de esa potencia de cambio se localiza entonces, no tanto en la música misma, sino en el uso sostenido y metódico de la música como instrumento terapéutico, así como en las ricas posibilidades de la música como un medio para comunicar sin palabras, para expresar directamente sentimientos y, a partir de ellos, “relacionarse con otras personas, ganar credibilidad, confianza en sí mismo, ganar motivación”.

Los museos se asimilan a esta capacidad transformadora de la música cuando son concebidos como agentes de cambio social, desde cada disciplina de estudio de los museos. Por ejemplo, los museos de arte —no solo de artes plásticas sino de artes escénicas, artes musicales, artes literarias, artes cinematográficas, etc.— pueden incidir de manera directa en cambios positivos en las vidas de los usuarios que los frecuentan, a partir de programas que utilizan esa capacidad

233 Intervención de Nigel Osborne en la sesión *Music for Social Change* durante la reunión del *World Economic Forum on Latin America* 2010. Cartagena de Indias, Colombia, Centro de Convenciones y Exposiciones, 7 de abril de 2010.

234 *Ibíd.*

transformadora de las artes en cada individuo, pero también en la transformación de las comunidades que habitan el territorio en el que tales museos se desenvuelven. Otro tanto puede ocurrir con los museos de ciencias naturales, los museos de ciencia y tecnología, los museos de arqueología y etnografía, y los museos de historia. Pero igual que la música, los museos por sí solos no pueden cambiar nada, como tampoco lo hacen los instrumentos de orquesta sinfónica puestos sobre un escenario junto a los atriles, pero sin partituras e intérpretes ni director e infraestructura de recepción de la audiencia y, a veces, sin una mínima convocatoria al concierto. En muchos casos, los museos ni siquiera se esfuerzan por cambiarse a sí mismos, dando como resultado el triste espectáculo de aquellos espacios que parecen detenidos en el tiempo, décadas atrás, llenos de polvo y telarañas, como oscuros daguerrotipos de lo que alguna vez fueron para sus comunidades. En este contexto, la clave para activar los museos no se ubicaría tanto en las estrategias de preservación y documentación de su patrimonio, ni en la investigación, difusión e interacción con su territorio, sino en la manera como el equipo de trabajo de la institución museística logre articular todos estos recursos y ponerlos efectivamente al servicio de una comunidad específica —y de sus diversos visitantes llenos de expectativas— para generar relaciones sinérgicas similares a las que menciona Osborne. En esta línea de afinidad se sitúan todas aquellas estructuras de museos derivadas de la Nueva Museología, desde los *ecomuseos* franceses y los *economuseos* canadienses, hasta los museos *comunitarios* impulsados en y desde México hacia América Latina y los museos *productivos* promovidos por el Instituto Latinoamericano de Museología en Costa Rica, así como, en una dimensión más compleja por su compromiso de recuperación social, los museos de la memoria y los sitios de conciencia mencionados atrás. Desde la segunda mitad del siglo XX, el museo asumió de lleno su papel en la democratización de la cultura y en lo que D. F. Cameron denominó “la creación de una igualdad de oportunidades culturales” como objetivo central de las reformas que los museos están llamados a realizar sobre sí mismos, como parte de su responsabilidad social²³⁵.

Las anteriores aproximaciones pueden sentar las bases para la configuración de aquello que podría denominarse *el derecho al museo*, en el campo de los derechos culturales. Ese derecho empezaría a concretarse desde la detección de una exclusión ambivalente o una discriminación fáctica pero no explícita, es decir, no desde la defensa directa de este derecho sino desde la defensa de quienes no acceden

235 Duncan F. Cameron. Op. cit.: 67.

a él, teniendo como antecedente el momento en que se estatuye la no discriminación de sectores de ciudadanos actualmente excluidos, un momento en el que surge el derecho de quienes hoy no pueden acceder a disfrutar de los servicios culturales. Para tomar solo un ejemplo de esta manera de configuración de un derecho, en su lucha contra las diversas formas de discriminación la ONU ha reconocido que la discapacidad “es un concepto que evoluciona y que resulta de la interacción entre las personas con deficiencias y las barreras, debidas a la actitud y al entorno, que evitan su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás”²³⁶.

En este marco, centrado en las barreras impuestas por el conjunto de la sociedad a la comprensión y asunción natural de la diversidad, más que en la visión de las deficiencias de un individuo en particular, se reconoce “el derecho de las personas con discapacidad a participar, en igualdad de condiciones con las demás, en la vida cultural” y en este sentido se dispone que los Estados deberán adoptar “todas las medidas pertinentes para asegurar que las personas con discapacidad: [...] Tengan acceso a lugares en donde se ofrezcan representaciones o servicios culturales tales como teatros, **museos**, cines, bibliotecas y servicios turísticos y, en la medida de lo posible, tengan acceso a monumentos y lugares de importancia cultural nacional”²³⁷.

Un ritual laico

Sin embargo, a la luz de los derechos culturales resulta crucial considerar con detenimiento a los museos en su carácter polisémico y multidimensional, no limitados a su función de servicio cultural o como monumentos y espacios “de importancia cultural”. Es necesario profundizar en la comprensión de los museos como patrimonio cultural de la Humanidad, no solo desde la conservación de los edificios y las colecciones, sino como lugares de un patrimonio cultural inmaterial específico (las prácticas museísticas en todos sus niveles) que desarrolla y adquiere una dinámica propia en la medida en que las comunidades y los distintos públicos ejercen su derecho a *vivir el espacio del museo* (en forma asimilable a la categoría de *espacio cultural vivo*, como manifestación cultural inmaterial). Consecuentemente, si ese lugar patrimonial vivo, múltiple y complejo puede constituirse en

236 ONU. *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*, aprobada el 13 de diciembre de 2006 (suscrita por Colombia el 30 de marzo de 2007 y ratificada el 10 de mayo de 2011).

237 *Ibíd.*, Artículo 30. *Participación en la vida cultural, las actividades recreativas, el esparcimiento y el deporte*. Subrayado fuera del texto.

un derecho cultural para la sociedad actual, el museo mismo debería anunciarse como tal; no basta entonces con abrir las puertas para permitir a los públicos ingresar y recorrerlo.

A la sala de conciertos, al auditorio o al teatro se ingresa siempre adoptando un conjunto más o menos acordado de actitudes o prerrequisitos que conforman un ritual que, en mayor o menor grado, es acompañado, preparado, orientado. Esto lo han comprendido especialmente los museos de ciencia y tecnología, los que dedican un espacio importante de preparación para orientar al público antes de iniciar el recorrido; no tanto así los museos de historia, de arqueología y de arte, salvo contadas excepciones. No obstante, la adopción de códigos actitudinales no depende solo de la disposición de quienes controlan el acceso para ofrecer claves básicas de comprensión en el momento de ingresar al espacio museal, sino también de la voluntad de quienes acceden a él. Si no se reconoce el museo como espacio distinto con unos códigos específicos, no es posible ejercer el ritual, lo cual equivale a asistir a un concierto para disfrutarlo solo como música ambiental mientras se conversa con otros asistentes durante la interpretación en vivo. Lo mismo ocurre para quienes recorren un museo como se recorre una calle con vitrinas comerciales o un lugar turístico incluido en el programa de excursiones recreativas. De hecho, aprovechar las posibilidades de interacción con el museo requiere “una actitud activa de la persona que lo visita, un cierto interés en recorrerlo, una cierta curiosidad, una disposición a relacionarse con la exhibición [...], una persona dispuesta al diálogo con el museo; sin esta condición, ir al museo puede ser tan poco o tan formativo como ir a un centro comercial, un parque o cualquier otro sitio”²³⁸.

Sandra H. Dudley, en su libro *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, concentra su atención no solo en los valores de la materialidad de los bienes de patrimonio cultural, sino especialmente en el espacio del museo como lugar dedicado a propiciar encuentros o formas de involucrarse con los significados, historias y características formales de estos bienes, así como en las distintas maneras de explicar o develar los sentidos, metáforas y mitos representados o incorporados en cada objeto preservado en los museos²³⁹. Es especialmente en este sentido, como espacio público abierto a la interacción con las narraciones, valores y sentidos de los bienes de patrimonio cultural y natural, que el *derecho al museo* podría caracterizarse de una manera más concreta, al ofrecer sus

238 Luz María Maceira Ochoa, “Los museos en la educación de personas jóvenes y adultas”, *Revista Interamericana de Educación de Adultos*, CREFAL, Año 30, N.º 1 (enero - junio 2008): 72.

239 Sandra H. Dudley (ed.), *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations* (London: Routledge, 2010): 305.

instalaciones para experimentar en ellas distintas maneras de percibir estos bienes, descubrir sus cualidades ontológicas, participar en las relaciones cognitivas y sensoriales asociadas a estos bienes. Desde diferentes perspectivas, tales como la fenomenología y los estudios antropológicos de la cultura material, podrían comprenderse de manera más profunda las ricas posibilidades de participar en el espacio del museo donde se desarrollan diversas aproximaciones a estas colecciones patrimoniales, desde la experiencia del recorrido de los visitantes, las investigaciones curatoriales, las creaciones museográficas y las intervenciones artísticas dentro de ellas, hasta la participación académica y las exploraciones estudiantiles estimuladas a partir de experiencias docentes en el uso de los museos como recursos pedagógicos.

La idea de considerar el disfrute del espacio del museo como un derecho compuesto e inserto en el campo de los derechos culturales tiene sus raíces en los orígenes mismos de los espacios privados que constituyen los antecedentes directos de los museos. Si bien el *Mouseion* de Alejandría formaba parte de un complejo arquitectónico de servicios académicos, de investigación y educación, en gran medida funcionaba también como un centro de pensamiento y creación literaria y estética; consagrado a las diosas hijas de Mnemosine, tuvo igualmente funciones rituales o religiosas²⁴⁰. Posteriormente, las bibliotecas monacales instauraron la pasión por la investigación de la historia natural, derivada de la historia sagrada, mientras las universidades del Renacimiento sucedieron en su mayoría al surgimiento de las academias civiles, como derivación de la *Akademia* de Platón y de otras instituciones de la Antigüedad. Como lo señala Walter Rüegg, si durante la Edad Media la *vita contemplativa* fue el ideal dominante en las universidades europeas, “bajo el dominio del humanismo el profesor universitario se ubicó al servicio de la *vita activa*, la vida de la acción práctica en sociedad”²⁴¹.

Sin embargo, a finales del siglo XVI las universidades fueron perdiendo el monopolio en la investigación y educación de las élites en Europa, debido a que “los científicos y académicos más innovadores abandonaron las universidades para ingresar al servicio de los estados principescos, unirse a las academias o buscar el tiempo de ocio y la libertad requeridos para sus investigaciones como personas particulares”²⁴². En este contexto, es posible afirmar que los espacios personales de estudio y meditación, de colección

240 Según las crónicas del historiador griego Strabo, se sabe que en el conjunto arquitectónico del *Mouseion* existía un templo regido por un sacerdote. Citado en: Graham Shipley, *The Greek World after Alexander*, 323-30 BC (New York: Routledge, 2000): 241.

241 Walter Rüegg (gral. ed.), *A History of the University in Europe*. Vol. II: *Universities in Early Modern Europe* (1500-1800), (Cambridge: Cambridge University Press, 1996): 8.

242 *Ibíd.*: 38.

e inspiración (los gabinetes, el *studiolo*, las cámaras) equivaldrían, en el ámbito privado, al espacio multidimensional que vino a ofrecer el museo en el ámbito de lo público. En esta medida, el rol del museo como espacio libre para el disfrute individual de las oportunidades de contemplación, estudio, investigación y pensamiento forma parte fundamental del análisis del museo como un derecho (estas oportunidades pueden ser disfrutadas en la universidad, pero solo son permitidas a quienes hayan sido admitidos y hayan pagado el costo de la matrícula, lo que explica a su vez la incuestionable defensa de la Internet y de las bibliotecas públicas como espacios de libre acceso y disfrute de la lectura).

Otra visión del derecho al museo como espacio pluridimensional, proviene del análisis del origen del museo moderno como sitio antagónico al templo religioso. Quizás la fascinación que genera para muchos el espacio del museo radica en la búsqueda de un lugar de experimentación del ritual laico, en contraposición —o en forma paralela— al ritual religioso. En muchas culturas no occidentales el lugar del ritual espiritual no está separado de otro tipo de rituales y de actividades de la vida cotidiana. Es el caso de la *maloka* para los indígenas del Amazonas, como construcción ritual y cosmogónica, como casa comunitaria y templo de los espíritus, como escenario sagrado, habitación y centro del mundo²⁴³. Sin embargo, en la cultura occidental, donde el espacio del templo se consolidó como un lugar destinado exclusivamente al ritual religioso, es probable que muchas de las emociones e inquietudes hacia rituales no religiosos hayan encontrado en la invención del museo moderno la posibilidad de alojarlas en un espacio concreto, si bien un sinnúmero de rituales laicos se manifiesta a diario en espacios de muy diversas características y de muchas maneras.

Ampliando esta perspectiva, S. M. Pearce destaca la especificidad del museo a partir de la conjunción de cuatro elementos que este espacio ofrece como dimensiones posibles o herramientas disponibles en el proceso de construcción activa de sentidos: *la creencia* (a partir de las evidencias de la realidad, en muchos casos convertidas en “reliquias”); *el aprendizaje* (con base en las narraciones o argumentaciones sobre los acontecimientos representados); *la admiración o apreciación* (en torno a las colecciones de arte y los denominados “tesoros”); y *la comprensión* (que se desarrolla no únicamente a partir de la representación del pasado sino de diversos aspectos de la realidad en una perspectiva científica de la naturaleza y de los desarrollos tecnológicos)²⁴⁴.

243 Lavinia Fiori y Juan Monsalve, *El baile del muñeco: estudio sobre el ritual del Amazonas* (Bogotá: Editorial Magisterio, 1995). Consultado el 13 de mayo de 2013 en: www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/baile/vida.htm#MALOCA

244 Susan M. Pearce. Op. cit.: 208.

También es necesario considerar el museo como espacio de la imaginación y la creación museográfica, es decir, como medio de expresión en el sentido que ha sido estudiado extensamente desde las diversas teorías del diseño museográfico —pero que tendría que ser explorado más a fondo— como escenario, taller y estudio creativo, en los mismos planos en los que se han investigado y catalogado los grandes movimientos o tendencias estéticas del teatro y la ópera, la música, la danza, la arquitectura, vistos desde sus distintas vertientes a lo largo de la historia (v.gr. clásica, neoclásica, moderna, experimental, etc.).

En definitiva, en el marco de los derechos culturales, la configuración del derecho al museo significaría reconocer el valor del espacio museal como un recurso único en la sociedad que puede ofrecer una multiplicidad de funciones, abierto a la participación y al disfrute, capaz de responder a múltiples expectativas de los ciudadanos, un lugar que puede transformarse y renovarse (o que, en el peor de los casos, aunque parezca estático tiene en sí mismo el potencial para renovarse), que a su vez conserva testimonios que representan profundos valores para la sociedad, un lugar simbólico y educativo, que tiene la capacidad de reunir y desempeñar roles muy diversos para adecuarse a las demandas de los visitantes de todas las edades, géneros y tendencias, quienes, inmersos en el síndrome de Babel de los museos, buscan vivir a un mismo tiempo:

- El museo como preservación del patrimonio y la memoria
- El museo como espacio de memoria y lugar de conciencia
- El museo como escenario de exhibición
- El museo laboratorio o centro de investigación
- El museo como escuela o centro de educación informal
- El museo como lugar del disfrute
- El museo como espacio de contemplación
- El museo como lugar de reflexión
- El museo como lugar de inspiración (un espacio para *musear*)
- El museo como lugar de creación
- El museo como lugar de recreación y divertimento
- El museo como espacio de socialización
- El museo como espacio ritual
- El museo como lugar trascendental
- El museo como lugar exclusivo (como símbolo de prestigio)
- El museo como lugar inclusivo (para visibilizar las historias silenciadas)
- El museo como lugar de referencia de la memoria colectiva

- El museo como espacio para luchar contra el olvido
- El museo como lugar de identidad
- El museo como espacio de conocimiento
- El museo como espacio de reconocimiento
- El museo como espacio de celebración de la diversidad
- El museo como templo
- El museo como foro
- El museo como centro cultural
- El museo como servicio público
- El museo como lugar de encuentro e intercambio
- El museo como lugar de cuestionamiento y debate
- El museo como lugar tradicional y permanente
- El museo como lugar dinámico e innovador
- El museo como espacio de expresión
- El museo como narración o relato
- El museo como metáfora
- El museo como paráfrasis
- El museo como teatro
- El museo como escenario
- El museo como espacio de apreciación estética
- El museo como ventana hacia otras realidades
- El museo como puerta de entrada a otros mundos
- El museo como observatorio del universo
- El museo como espejo de una sociedad
- El museo como lugar para practicar distintos modos de ver
- El museo como patrimonio cultural y natural local, regional, nacional o universal
- El museo como hito urbano
- El museo como obra de arte arquitectónica
- El museo como generador de impacto económico local
- El museo como centro de explotación sostenible para una comunidad
- El museo como atracción turística
- El museo como lugar de ocio o pasatiempo
- El museo como lugar de exploración
- El museo como lugar de descubrimiento
- El museo como lugar del deseo y la sorpresa
- El museo como espacio para experimentar
- El museo como espacio para tomar distancia
- El museo como espacio para conmoverse
- El museo como lugar de la imaginación

- El museo como lugar de simulación
- El museo como lugar para aprender
- El museo como lugar para admirar
- El museo como lugar para criticar
- El museo como espacio de pensamiento
- El museo como espacio de las emociones
- El museo como experiencia estética
- El museo como lugar para maravillarse
- El museo como espacio de inmersión
- El museo como espacio de interacción
- El museo como espacio para el diálogo
- El museo como espacio para el asombro
- El museo como espacio de vida
- El museo como espacio de conservación y cuidado
- El museo como espacio de protección y custodia
- El museo como espacio de comprensión del pasado
- El museo como espacio de entendimiento del presente
- El museo como espacio de concepción de futuro
- El museo como lugar de apropiación de imágenes
- El museo como lugar de apropiación de vivencias
- El museo como lugar de apropiación de la realidad
- El museo como lugar de comprensión y construcción de conceptos
- El museo como espacio de comprensión de la diferencia
- El museo como espacio de construcción de relaciones
- El museo como espacio de construcción interdisciplinaria
- El museo como espacio de múltiples funciones
- El museo como organización compleja
- El museo como organismo
- El museo como sistema
- El museo como lugar para ver
- El museo como lugar para recorrer
- El museo como lugar para sentir
- El museo como lugar para gozar
- El museo como lugar para divagar
- El museo como espacio para interpretar
- El museo como lugar para compartir
- El museo como espacio de construcción colectiva de sentido
- El museo como espacio de valoración del patrimonio común
- El museo como instrumento de desarrollo comunitario
- El museo como agente de cambio social

- El museo como homenaje y tributo
- El museo como lugar de referentes simbólicos
- El museo como espacio de reparación simbólica
- El museo como espacio de participación
- El museo como espacio imaginario
- El museo como espacio sensible
- El museo como lugar expresivo
- El museo como lugar de síntesis
- El museo como estación o parada de rutas personales y colectivas
- El museo como portal o umbral
- El museo como puente
- El museo como conexión
- El museo como fuente
- El museo como lugar de reconocimiento y difusión de saberes
- El museo como espacio de intercambio de saberes
- El museo como aquel *museo ideal* de cada uno de los visitantes
- El museo como espacio en construcción constante
- El museo como lugar de las posibilidades
- (...)

Como lo ha señalado el museólogo brasileiro Mário de Souza Chagas, el museo es un lugar del que nunca es posible cerrar su descripción, es decir, un lugar continuamente abierto a la transformación, un lugar de percepciones cambiantes que aumentan a diario, un lugar para la adición continua, para la *suma permanente*²⁴⁵. Esta multiplicidad fue anotada también por Priscilla Boniface y Peter J. Fowler como una factibilidad variable y contundente, al afirmar que “los museos son maravillosos, frustrantes, estimulantes, irritantes, cosas horribles, graciosos, sorprendentes, terriblemente aburridos y curiosamente excitantes, de estrecha visión aunque potencialmente visionarios. Y lo realmente mágico es que cualquiera de ellos puede ser todo eso, simultáneamente”²⁴⁶.

245 Intervención de Mário Chagas sobre la ecuación *Museos y patrimonio (memoria + creatividad) = cambio social*, durante el Encuentro “Museos y patrimonio”, organizado por ICOM Colombia en el Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 18 de septiembre de 2013.

246 Priscilla Boniface, and Peter J. Fowler, *Heritage and Tourism in “the Global Village”* (London: Routledge, 1993): 118.



Visitantes en la Sala Divina del Museo Violeta Parra. Santiago, Chile, 2015.
Fotografía: ©William Alfonso López Rosas

III. La era relacional de los museos (o el ocaso del museo moderno)

Continuamente se tiende a ignorar (ocultar, reducir, simplificar) la gran diversidad de fenómenos que ocurre al interior de los museos, así como la complejidad de formas en que estos fenómenos se articulan. Tal complejidad se debe en parte a las marcadas diferencias científicas, metodológicas y procedimentales que generan las especificidades de sus colecciones y de las disciplinas que confluyen en su operación integral: muchos de los procesos que ocurren en los museos de arte no tienen relación con aquellos que operan en los museos de ciencias naturales o en los de ciencia y tecnología, mientras que los museos de arqueología e historia imponen actitudes, en ocasiones, diametralmente opuestas a los procesos que ocurren en los museos de etnografía, tradiciones y artes populares, o en los museos comunitarios y en los llamados museos de la memoria. Así mismo, las relaciones que se establecen con los públicos visitantes y las actividades o eventos que se desarrollan en cada tipo de museo comportan grandes variaciones.

Esta tendencia a ignorar la diversidad y complejidad de los fenómenos inherentes al espacio museal probablemente se deba al desinterés, por parte de la *museología especial*²⁴⁷, en abrir espacios para la articulación de estos fenómenos, siendo más conveniente para esta museología concentrarse solo en favorecer una visión restringida del museo desde una disciplina específica de estudio de las colecciones. Lo anterior ha contribuido indirectamente a consolidar el estereotipo del museo como un escaparate donde se exhiben cosas que se hallan en plena obsolescencia o fuera del mercado, donde se almacenan e investigan especímenes por parte de un reducido grupo de científicos, o donde solo concurren procesos de fetichización y sacralización.

En el ámbito de los estudios socioculturales de la memoria, por ejemplo, se ha tendido a clasificar a los museos en la categoría de “memoria de almacenamiento” en contraposición a la “memoria funcional”, categorías que han sido formuladas por Aleida Assmann para diferenciar el carácter de aquellos elementos que guardan una serie de códigos, o son portadores de significado, pero que no se encuentran activos hasta el momento en que (re)ingresan al ámbito funcional como instrumentos

247 La denominada *museología especial*, aunque derivada de la *museología general*, se caracteriza por el predominio de una sola disciplina científica, correspondiente al tipo de colección que constituye su objeto de investigación especializada.

que (re)cobran sentido para una sociedad²⁴⁸. Esta categorización coincide con la tendencia general, analizada atrás, a percibir las instituciones públicas de la memoria como un conjunto relativamente homogéneo que comprende los archivos, las bibliotecas y los museos, conjunto que ha llegado a ser considerado como el objeto central de las ciencias de la información y la documentación. Sin embargo, es claro que en toda categorización los esfuerzos por delimitar las características de un objeto de estudio llevan a ocultar o simplificar algunas (o muchas) de sus propiedades. En el caso de los museos esta situación se acentúa con matices particulares, en la medida en que la enorme diversificación de las disciplinas científicas —y de las funciones que este lugar ofrece y desempeña para la sociedad— ha impulsado desde el siglo XIX el desarrollo del museo como un compuesto entre institución educativa, lugar de preservación de bienes muebles de interés científico, artístico e histórico, lugar de la memoria, centro cultural, lugar de exhibición y comunicación, espacio para la investigación, atractivo turístico, lugar de encuentro social, espacio para el disfrute y la contemplación, espacio para el ritual laico y espacio para el ocio, entre otras funciones fundamentales ligadas a los derechos culturales, enunciadas en el capítulo anterior. Quizás la categorización que hace A. Assmann pone en cuestión la distancia que existe entre, de un lado, las funciones de preservación, documentación y cuidado de una colección —contenido o patrimonio— en cuanto conjunto de documentos/testimonios de una realidad que deben conservarse para el futuro, y de otro lado, el potencial de los museos para dinamizar un espacio y convertir estos documentos patrimoniales en fuente de experiencias y relaciones significativas para los distintos públicos que acuden al museo. Al respecto es esencial tener presente que, cuando se habla de los diversos públicos de los museos, se tiende a pensar solo en los visitantes de las exposiciones y en los asistentes a las actividades educativas y los eventos académicos y culturales —es decir, quienes transitan físicamente como observadores o espectadores por los espacios, salas y auditorios— pero generalmente se excluyen muchos otros usuarios internos y externos que solicitan los servicios de los museos en diferentes niveles (entre otros servicios, por ejemplo, están las consultas de objetos que no se hallan en exhibición, así como los requerimientos de información textual, gráfica, fotográfica o audiovisual sobre las colecciones, por parte de las instituciones públicas o privadas de las que dependen los museos, los medios masivos de

248 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (Munich: Beck, 1999). Citada en: Astrid Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Traducción de Johanna Córdoba y Tatjana Louis (Bogotá: CESO-Universidad de los Andes, 2012): 42-43.

comunicación, los creadores y productores de proyectos editoriales, los académicos vinculados a las universidades e institutos de investigación, los docentes y estudiantes de escuelas y colegios, los familiares de antiguos donantes de las colecciones, las autoridades policiales, etc.).

En la tarea de evidenciar la diversidad de los fenómenos del museo, la definición internacional de sus componentes, promovida por el ICOM-Unesco, no ha logrado contribuir ampliamente a su comprensión integral. Mantener la tradicional preponderancia del contenido y el continente en los museos (o, para relacionarlos con las categorías de la Nueva Museología, del patrimonio cultural o natural y el territorio), solo conduciría a adoptar una actitud reverencial hacia la autoridad científica del museo (o al menos aquella autoridad científica que debería consolidar toda institución que se proponga emprender funciones museales), en la medida en que se intenta centrar la importancia de la investigación en el contenido del museo –de la cual se desprende la constitución de colecciones de bienes muebles de interés cultural (o la preservación sistemática de documentación sobre el patrimonio cultural inmaterial)²⁴⁹– así como en su organización dentro de un lugar/territorio determinado. Nos referimos aquí, entre otros, a los museos pertenecientes a las universidades y a los institutos científicos, en cuyo caso la visión se centra en la investigación y divulgación especializada de sus colecciones, en detrimento de los demás componentes iniciales y transversales del museo.

El filósofo B. Deloche ha enfocado gran parte de su atención en el estudio de las dinámicas de constitución de colecciones y su exhibición, las cuales, aunque forman parte importante de las funciones sociales del museo, son apenas dos de las cinco (o seis, si se quisiera profundizar en los planteamientos de S. Weil) estrategias principales del museo actual. No se trata de entrar a discutir si las funciones son seis, cinco o tres (véase la tesis doctoral de P. van Mensch, a propósito del *Museum Manifesto* de Joseph Veach Noble), o si deba encontrarse una nueva nominación que trascienda la función de comunicar, o más bien describir los nuevos

249 La categoría del patrimonio cultural inmaterial en los museos (aquel patrimonio que sólo existe mientras discurre en el tiempo presente), obtuvo pleno reconocimiento en el ICOM desde 2004, cuando se hizo referencia a los museos que trabajan con este patrimonio en los siguientes términos, dentro del *Código de Deontología para los Museos*: “2.8. Colecciones de carácter práctico. La política en materia de colecciones puede prever modalidades específicas para aquellos museos que, en vez de dar prioridad a las colecciones de objetos y especímenes, se centran principalmente en la conservación de procesos culturales, científicos o técnicos, o de objetos o especímenes coleccionados para que sean objeto de actividades educativas y manipulaciones habituales”. Lysa Hochroth (ed.), op. cit.: 3. Aquí debe precisarse que el equivalente al concepto de *conservación*, aplicado al patrimonio material, corresponde en el patrimonio intangible a un concepto que comporta otros niveles de complejidad, denominado *salvaguardia*.

roles que los museos han desempeñado en las últimas décadas (aún podríamos hablar de siete u ocho funciones básicas, desde las distintas corrientes de la Nueva Museología). De lo que se trata es de aceptar que aquello que ocurre al interior del museo, en aquel lugar concreto que vincula continente/territorio y contenido/patrimonio con una experiencia sensorial directa, ha de ser visto como algo específico del museo y de la museología, sin ignorar que muchas de las características de esta experiencia puedan estar presentes en otros lugares y en otro tipo de experiencias de relaciones sociales, tecnológicas e intelectuales, incluso espirituales, emotivas y sensoriales (pero ha de aceptarse que no todas concurrirán en otro espacio fuera del museo, al menos no de la misma forma).

Las épocas del museo

El subtítulo de este capítulo hace referencia a las grandes transformaciones que el museo comenzó a experimentar en la segunda mitad del siglo XX, permeado por los efectos de una acelerada globalización económica e informativa y por los debates internacionales por un nuevo orden económico y social. Durante las últimas décadas, dos de los factores que quizás han venido influyendo con mayor impacto en este cambio han sido la rápida extensión de Internet y la disponibilidad masiva, a costos cada vez más bajos, de los dispositivos móviles multimedia y de los teléfonos inteligentes (que en los últimos años han comenzado a fundirse en mecanismos afines). Cabe aclarar que, con la expresión *ocaso del museo moderno*, de ninguna manera nos referimos aquí a la extinción del museo sino a la transformación del mismo en un espacio que en el presente siglo será cada vez más rico y más significativo como expresión de la postmodernidad, en un proceso similar a la transición ocurrida entre el *musaeum* –centro de pensamiento y templo de las musas– y el surgimiento del museo moderno a partir del siglo XVII. En efecto, la primera época del museo –que podríamos denominar del *museo clásico*– como creación de la cultura occidental, caracterizada por la fundación de sitios de conocimiento en el mundo grecorromano, tales como el *Mouseion* y la *Bibliotheca* de Alejandría, la Biblioteca de Pérgamo o las diversas bibliotecas y centros de pensamiento de la Roma antigua, fue interrumpida con la destrucción de Alejandría, la decadencia del imperio romano, el saqueo y la barbarie, seguidos por el oscurantismo medieval. La segunda era, o *período de transición*, puede ubicarse entre los siglos XIII y XVI con la consolidación de los tesoros clericales y las cámaras de tesoros

de la realeza (*schatzkammer*), la formación sistemática de colecciones de los recintos escolásticos del Medioevo y el Renacimiento, los gabinetes, el *studiolo* y, en general, las cámaras de arte (*kunstskammer*), de armas y armaduras (*rüstskammer*) y de maravillas o curiosidades de la naturaleza (*wunderkammer*), conservadas en los castillos, palacios y residencias de la nobleza²⁵⁰. La tercera época del museo –que conocemos como el *museo moderno*– coincidió entonces con los procesos de extensión de la modernidad científica y política y se inició entre los siglos XVII y XVIII con el establecimiento de los primeros museos abiertos al público, como una estrategia de los grupos ilustrados frente a la necesidad de ampliar las posibilidades de educación y diseminación de las concepciones del mundo defendidas por cada institución y régimen político, mediante el ofrecimiento de acceso a estos conocimientos a través de la exhibición de colecciones científicas, históricas y artísticas, en espacios tales como el Gabinete de Johannes Amerbach, origen de los museos de arte e historia de Basilea (colección adquirida por el gobierno de la ciudad en 1661, para evitar su venta al extranjero, y abierta al público en 1671)²⁵¹; el Museo Ashmoleano de la Universidad de Oxford (abierto en 1683); el Museo de Bellas Artes y Arqueología de Besançon (creado con la colección que legó a la ciudad el abate Jean-Baptiste Boisot y abierto al público en 1694, dos días por semana, conforme al testamento del abate)²⁵²; la Cámara de Arte de San Petersburgo (creada con las colecciones de Pedro El Grande, abierta al público en 1728)²⁵³; los Museos Capitolinos de Roma (inaugurados con su apertura al público en 1734); el Museo Británico (fundado en 1753 y abierto en 1759)²⁵⁴; el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid (abierto al público en 1776)²⁵⁵; el Palacio Belvedere, con la colección de

250 Germain Bazin, *The Museum Age* (New York: Universe Books, 1967): 73. Citado en: Ivo Maroević, *Introduction to Museology –The European Approach*. Translated from the Croatian by Intertext, Zagreb (G. McMaster and S. Bičanić, V. Ivir, N. Jovanović, D. Maček, M. Marušić, V. Miličić). English edition revised and edited by Gary Edson (Munich: Verlag Dr. Christian Müller-Straten, 1998): 340.

251 H.C. Ackermann, “The Basle cabinets of art and curiosities in the sixteenth and seventeenth centuries”. En: O. Impey, and A. MacGregor, *The Origins of Museums* (Oxford: Clarendon Press, 1985): 62-68. Citado en: Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, op. cit.: 88.

252 Matthieu Pinette et al, *Le Musée des Beaux-Arts et d’archéologie de Besançon* (Paris: Fondation Paribas, 1994): 7.

253 De acuerdo con la orden impartida por Pedro el Grande, “a quienes deseen acudir al museo se les debe ofrecer instrucción y entretenimiento, y no se les debe obligar a pagar dinero”. Según los documentos de su creación, que hoy preserva este Museo, el lugar era visitado por “un gran número de... gente de distintos rangos”. *Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography, Russian Academy of Sciences – Kunstskamera*. Consultado el 24 de mayo de 2013, en: http://www.kunstskamera.ru/en/museum/kunst_hist/

254 Entre las colecciones que dieron forma al Museo Británico, se encuentra la colección constituida por la *Royal Society* de Londres, cuyo contenido fue publicado en 1681 por Nehemiah Grew, bajo el título *Musaeum Regalis Societatis, or a Catalogue & Description of the Natural and Artificial Rarities belonging to the Royal Society and preserved at Gresham College*.

255 Isabel Rábano, “Museos históricos en España: de los gabinetes de curiosidades a los modernos centros de investigación, conservación y comunicación”. En: J. A. Gómez Vintaned (ed.), *XI Jornadas*

los Habsburgo en Viena (abierto al público en 1781)²⁵⁶, y el Museo del Louvre (abierto al público el 10 de agosto de 1793 con el nombre de Museo Central de las Artes)²⁵⁷.

Siendo el museo moderno una institución surgida directamente de las necesidades de investigación y divulgación del conocimiento ilustrado (posteriormente ligada a la educación como estrategia política, económica y gubernamental), su configuración científica estuvo en consecuencia derivada de la formación de los campos disciplinares, lo que explica la ulterior adopción de una categorización general de los museos según su contenido o disciplina. En efecto, muchas de las colecciones que dieron origen a los grandes museos fueron creadas inicialmente por aristócratas ilustrados durante el desarrollo de sus investigaciones, como es el caso de la creación del Museo Británico a partir de las colecciones adquiridas por el Parlamento británico a Sir Robert Bruce Cotton M.P. (1571-1631), a Sir Hans Sloane (1660-1753), a Lord Edward Harley, segundo Conde de Oxford y Mortimer (1689-1741) y a Sir William Hamilton (1730-1803). A su vez, la colección de Sir H. Sloane había absorbido previamente colecciones completas de otros particulares, como William Charlton (1642-1702) y James Petiver (ca. 1665-1718). Incluso el rey Jorge II contribuyó personalmente a consolidar los fondos del Museo Británico cuando decidió donar en 1757 la colección de la antigua biblioteca real (*Old Royal Library*)²⁵⁸. Así pues, los procesos de conformación de las grandes colecciones que hoy conocemos fueron, en su mayoría, fruto de las investigaciones de humanistas que acumularon instrumentos y piezas de interés arqueológico, científico, artístico, histórico, etnográfico, documental y bibliográfico en sus gabinetes privados o lugares de estudio personal. También las investigaciones adelantadas por académicos de universidades e institutos de investigación en todo el mundo dieron origen o alimentaron (y continúan alimentando) enormes colecciones preservadas en los museos universitarios los cuales, como es lógico, se derivaron de la actividad académica y se encuentran vinculados directamente al campo disciplinar del que surgieron.

Aragonesas de Paleontología. «La Paleontología en los museos» (Zaragoza: Institución de Investigación Fernando el Católico, 2010): 29-39.

256 Germain Bazin, op. cit.: 158-159. Citado en: Edward P. Alexander, *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums* (Walnut Creek: AltaMira, 1996): 22.

257 Musée du Louvre. *Histoire du Louvre: Du château au musée*. Consultado el 23 de marzo de 2014, en: <http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>

258 The British Museum. *History of the British Museum*. Consultado el 15 de abril de 2013, en: www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/general_history.aspx

Como espacio pedagógico para las multitudes que no podían acceder a una educación escolarizada, el museo moderno desempeñó un papel educativo central hasta bien entrado el siglo XX, tal como lo demuestra el continuo apoyo a los museos por parte de los gobiernos y de los grandes industriales en Inglaterra y Estados Unidos, en especial durante el siglo XIX y comienzos del siguiente. J. C. Dana, reconocido fundador y director del Museo de Newark en Nueva Jersey, describió en 1925 el papel que el museo debía cumplir para la comunidad, en los siguientes términos: “Un *buen* museo atrae, entretiene, genera curiosidad, estimula el interés por indagar y, en consecuencia, promueve el aprendizaje. Es una institución educativa que ha sido instalada y mantenida en movimiento porque puede ayudar a los miembros de la comunidad a llegar a ser más felices, más sabios y más efectivos seres humanos”²⁵⁹. No obstante, casi un siglo después, con la disponibilidad generalizada de los medios de comunicación globales, los dispositivos electrónicos y otros recursos de educación informal, puede afirmarse que hoy ya no son tanto las capacidades educativas del museo las que caracterizan las mayores posibilidades de este espacio para la sociedad. El mayor valor de los museos en el siglo XXI se encontraría entonces en la generación de otro tipo de experiencias significativas, emotivas y sensibles, quizás no tanto formativas o pedagógicas, aun cuando éstas continúen siendo inherentes a la naturaleza del museo. Este énfasis podría llevar a la recuperación del museo como lugar de construcción de relaciones reveladoras y como espacio ritual, pero en términos contemporáneos, es decir, no como lugar de culto fetichista a las evidencias del pasado, sino como *memorial* o como espacio sagrado para el ámbito trascendente del mundo laico. De alguna manera, significaría avanzar un poco más hacia los ideales de fondo de la Nueva Museología expresados, en palabras de H. de Varine-Bohan, a partir de la crítica al museo tradicional que solo permite al público “contemplar estos objetos sin tocarlos y, con frecuencia, sin entenderlos. Nosotros proponemos que el orden de los factores se invierta y que el punto de partida sea el público, o mejor, dos tipos de usuarios: la sociedad y el individuo. En lugar de estar ahí por los objetos, los museos deberían estar ahí por la gente”²⁶⁰. Es evidente que el museo del cambio de siglo, por su carácter polivalente y polisémico analizado atrás, ha sido escenario de las tensiones propias de las pugnas

259 Richard Grove, “Pioneers in American Museums: John Cotton Dana”, *Museum News* 56 (May-June 1978): 32-39. Citado en: Edward P. Alexander. Op. cit.: 13. Subrayado en el texto original.

260 Hughes de Varine-Bohan, “The Modern Museum: Requirements and Problems of a New Approach”, *Museum*, Vol. XXVIII, N.º 3 (1976): 131.

disciplinarios que pueden entrecruzarse en la cita de H. de Varine-Bohan: entre un museo centrado en la visión conservacionista del patrimonio cultural y natural, y un museo abierto a la generación de experiencias y relaciones significativas para los visitantes, cuya prioridad se encuentra en el servicio a la comunidad.

Creación de nuevos significados

El ritmo de transformación del museo actual se acentuó a partir de las dinámicas interdisciplinarias y transdisciplinarias que caracterizaron la construcción de la episteme postmoderna, proponiéndose impulsar diversas formas de articulación del llamado “triángulo de los saberes” – descrito por M. Foucault como la conjunción del plano de las ciencias matemáticas y físicas, con el plano de la filosofía y con el plano de la lingüística, la biología y la economía– con la dimensión de las ciencias humanas que permea “el intersticio de esos saberes” y se sitúa en el espacio rodeado por ese triángulo²⁶¹. En la transformación reciente del museo, los artistas contemporáneos han jugado un papel central a partir de diversas intervenciones, instalaciones y exhibiciones individuales en las cuales han utilizado las colecciones de los museos –y sus espacios consagrados– para proponer otras miradas y detonar otros sentidos de reflexión en torno a la memoria y a la resignificación del patrimonio cultural y la historia oficial. La exposición *Mining the Museum*, realizada en 1992 por el artista afroamericano Fred Wilson en la Sociedad Histórica de Maryland, se convirtió en un hito mundial de referencia obligada cuando se trata de analizar los diversos significados que las colecciones de museos pueden generar a partir de múltiples asociaciones, diálogos o relaciones de contraste. F. Wilson logró impulsar nuevas miradas poniendo en interacción piezas existentes en la colección del Museo de Maryland a partir de ubicaciones relativamente simples, tales como la disposición, dentro de una vitrina, de un conjunto conformado por un finísimo servicio de té del siglo XVIII, elaborado en plata repujada, junto a unos grilletes de hierro; un semicírculo de elegantes sillas de época, elaboradas en madera torneada y tapizadas en seda, rodeando un poste de castigo donde los esclavos de comienzos del siglo XIX eran azotados; la maqueta de un *Baltimore Clipper* (tipo de barco utilizado para el comercio de esclavos hacia 1812) situada sobre una vitrina que exhibía anuncios de recompensas por la captura de esclavos fugados; o una fotografía tomada hacia 1900, que retrataba a dos niñas negras

261 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Op. cit.: 336-337.

con dos pequeños niños blancos sentados junto a un coche de bebé, exhibida cerca de un conjunto de piezas de transporte que incluían un coche de bebé, original de comienzos del siglo XX, dentro del cual el artista ubicó sobre la almohada un pequeño capuchón blanco con dos orificios para los ojos, simulando la prenda característica de los miembros del Ku Klux Klan. A lo largo del recorrido de la exhibición, se distribuyeron las siguientes preguntas:

What is it?
Where is it? Why?
What is it saying?
How is it used?
For whom was it created?
For whom does it exist?
Who is represented?
How are they represented?
Who is doing the telling? The hearing?
What do you see?
What do you hear?
What can you touch?
What do you feel?
What do you think?
*Where are you?*²⁶²

Estos interrogantes, fundamentales para incitar al espectador a interpretar las obras y crear conexiones por sí mismo, parecerían preguntas obvias para la mayoría de los visitantes de los museos. Sin embargo, no es así. F. Wilson, quien trabajó en un museo cuando era estudiante, seguramente encontró necesario hacer explícitas estas preguntas, no solo porque sus obras se proponían hablar por sí mismas—sin textos explicativos adicionales a las fichas técnicas de las piezas—sino porque aquellos visitantes que no frecuentan estos espacios asumen, por lo general, que la apreciación de los objetos exhibidos en un museo funciona de la misma manera que el sistema de información imperante, donde las imágenes aparecen en rápidas secuencias que buscan ser

262 Traducidas al español, estas preguntas pueden leerse como: “¿Qué es esto? ¿Dónde está? ¿Por qué? ¿Qué está diciendo? ¿Cómo se ha usado? ¿Para quién fue creado? ¿Para quién existe? ¿Quién está representado? ¿Cómo están ellos representados? ¿Quién está haciendo la narración?, ¿Quiénes son la audiencia? ¿Qué ve usted? ¿Qué escucha usted? ¿Qué puede tocar? ¿Qué siente? ¿Qué piensa? ¿Dónde está usted?”. En: Fred Wilson, *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, The Contemporary and Maryland Historical Society, Baltimore, April 4, 1992–February 28, 1993 (Catálogo publicado en 1994; textos de Lisa G. Corrin e Ira Berlin, conversación con Leslie King-Hammond).

percibidas en forma directa, por la apreciación de su denotación en forma consciente y manteniendo sus connotaciones en el plano inconsciente de la percepción, sin dejar espacio a una elaboración o reflexión por parte del espectador. Lo que resulta de este conjunto de instalaciones *Mining the Museum*, que marcó un precedente en el cuestionamiento profundo a los discursos hegemónicos y acrílicos de los museos tradicionales de historia, es también una reflexión en torno al potencial que encierran los museos por sí mismos para crear nuevos significados a partir de diversas combinaciones y conexiones con sus propios acervos. F. Wilson aprovechó, además, las ricas acepciones del verbo *mine* en inglés para incitar al espectador a pensar en múltiples sentidos, no solo como la indicación del gerundio “explotando” el museo —tal como se explotan o extraen las riquezas de una mina— sino como la acción de cavar túneles bajo una superficie, o la acción de sembrar minas explosivas en un lugar determinado, o también la acción de atacar de manera subrepticia, socavar, o incluso subvertir²⁶³. En especial la primera acepción, la de extraer los recursos naturales de una mina, sirvió para señalar el potencial de las colecciones del museo, puesto que el poder de las instalaciones concebidas por F. Wilson para esta exposición venía dado en gran parte por la naturaleza y carácter de estas piezas, cuyo sentido expresivo provenía de su esencia como documentos originales de la época: objetos que fueron realmente utilizados por los esclavos y sus victimarios. Este poder expresivo de las colecciones de los museos ha sido aprovechado, reutilizado e incorporado a sus obras en innumerables ocasiones por artistas contemporáneos en distintos continentes, al tiempo que los museos mismos se han beneficiado de las nuevas lecturas que conllevan sus intervenciones. Refiriéndose a la incidencia de las exhibiciones de artistas contemporáneos y de curadores invitados por el Museo del Louvre para intervenir sus colecciones, el curador José Ignacio Roca destacaba en 2006 la disposición de este Museo “patrimonial” a propiciar lecturas no tan sutiles sino más bien audaces en torno a su acervo, afirmando que “la única forma de respetar el patrimonio es desafiándolo, entendiéndolo como un interlocutor válido. Es más sana la actitud de cuestionar al viejo de la tribu, aprendiendo de su sabiduría en un diálogo activo, que trabajar a partir de las memorias escritas del abuelo eminente, mientras que lo relegamos a un hogar geriátrico”²⁶⁴.

263 Merriam-Webster Dictionary, consultado el 12 de mayo de 2013 en: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/mine>

264 José Ignacio Roca, “¿A quiénes sirve el patrimonio?” Publicado en 2006/06/20. Consultado el 28

En un sentido similar a las asociaciones propuestas por F. Wilson en Maryland, un caso local ocurrió dos años después en Bogotá, en el Museo Nacional de Colombia, cuando se actualizó en 1994 el montaje de la sala denominada “Encuentro de culturas”, situada en el segundo piso del edificio, con motivo de la inauguración de las nuevas salas de arqueología y etnografía en el primer piso recién restaurado. Según el guion elaborado por la curadora Beatriz González, con la asesoría de historiadores especialistas en temas indígenas y afrocolombianos, en uno de los espacios previstos –correspondiente al capítulo sobre la extinción de las creencias aborígenes por la imposición española de la religión Católica y la subsecuente prohibición de los rituales africanos– se ubicó un montaje que, quienes participaron en su diseño museográfico²⁶⁵, denominaron coloquialmente “la vitrina de los tres dioses”: bajo una luz cenital concentrada, aunque muy tenue, y a los lados de un crucifijo tallado y policromado del siglo XVII, se emplazaron –a la misma altura y con el mismo nivel de importancia– una imagen antropomorfa prehispánica modelada en cerámica y un ídolo tallado en madera procedente de África.

El gesto de exhibir las tres piezas en una sola vitrina y con igual elevación pretendía evidenciar las contradicciones de este choque de culturas, mediante la confrontación de unas imágenes que nunca antes se habían situado en el mismo nivel en una museografía –ni física ni conceptualmente (al menos no en Colombia)– y en un ambiente de connotaciones consagratorias, pero abriendo además compuertas simbólicas para percibir de maneras distintas la imagen del cuerpo torturado y ensangrentado de Cristo junto a las imágenes adustas, silentes y enigmáticas de los ídolos acompañantes (con un efecto adicional: la polisemia del conjunto fue más allá de lo esperado, en forma involuntaria y contradictoria, por la inevitable asociación de este montaje con la escena de la crucifixión en la cima del monte Gólgota). Con este conjunto se buscaba no solo contribuir a la reivindicación de los valores culturales indígenas y afrocolombianos en el contexto del guion museológico de 1994, sino también vincular esta confrontación visual con un logro histórico reciente para los derechos ciudadanos, conquistado apenas tres años antes en la nueva Constitución Política de Colombia: “Se garantiza la libertad de cultos. Toda persona tiene derecho a profesar libremente su religión y a difundirla en forma individual o colectiva. Todas las confesiones religiosas e iglesias son igualmente libres ante la ley”²⁶⁶.

de febrero de 2012 en: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=343>

265 En la museografía de 1994 para esta sala, junto a la curadora Beatriz González, participaron la investigadora Martha Segura, el arquitecto Armando Suárez y el autor de este trabajo.

266 Artículo 19 de la Constitución Política de Colombia, 1991.

El poder del espacio museal —que no reside solo en su contenido/patrimonio, ni en su lugar/territorio, ni en sus públicos, sino en la articulación sistémica de todos los componentes o categorías de análisis que hemos reunido en este estudio— en gran parte radica en su carácter de *dispositivo*, concepto que fue descrito por M. Foucault como un compuesto de múltiples elementos que “pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos”²⁶⁷. En el museo, la conjunción de un lugar, un patrimonio y la oportunidad de interactuar con otros visitantes en el entorno del espacio público ha llevado a asociar la experiencia museográfica de la visita con la experiencia real que rodea al espectador en otros lugares simbólicos o rituales. En el espacio museal, entonces, se desarrolla la misma noción de dispositivo que se despliega en otras prácticas que también funcionan como “procesos de emplazamiento en el espacio, un espacio en el que en muchos casos habría algo así como un fuera de campo, un marco y un desmarcage, territorio y desterritorialización, para usar los términos de G. Deleuze y F. Guattari (dispositivo teatro-vídeo en Caden Manson, literatura-danza en Verret...)”²⁶⁸. Sin embargo, en esta propia naturaleza de dispositivo emulador de la realidad y constructor de relaciones entre múltiples expresiones, es quizás donde se encontraría el germen del final del museo moderno: la dificultad de encontrar un espacio propio para expresar el lenguaje museográfico contemporáneo y desvincular el museo del sistema de imágenes regidas por la sociedad de la información y la sociedad del espectáculo.

En este contexto, la pregunta por una función ética del museo para la sociedad conduciría necesariamente a plantear cómo podría el museo mover a la acción y si sería posible lograrlo en el mismo espacio. En un mundo dominado por el sistema oficial de la información, la posición ética del museo estaría concentrada en el desarrollo de mecanismos que puedan combatir con éxito la pasividad del espectador, la inactividad de la observación silente de las imágenes. En consecuencia, el elemento diferenciador —que el museo tiene potencial de desarrollar para tomar distancia de las imágenes de ese sistema de información— es la posibilidad de actuar como lugar de descubrimiento, lugar del hallazgo o

267 Michel Foucault, *Saber y verdad*. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1985): 128.

268 Gustavo Chirolla, “Dispositivos artísticos y tecnológicos”. En: Javier Gil et al, 39 *Salón Nacional de Artistas* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004): 29. Caden Manson es uno de los fundadores del *Big Art Group*, colectivo experimental de performance fundado en Nueva York en 1999. François Verret es coreógrafo y director francés de danza contemporánea.

de la construcción de posibles respuestas (en el sentido de la generación de toma de conciencia que analiza M. M. Ames)²⁶⁹. Así, el museo estaría en capacidad de superar la inmediatez de la imagen del sistema de información que invade la cotidianidad. El museo actuaría entonces en el sentido opuesto al cartesianismo de las ideas “claras y distintas”, es decir, al museo no se iría a observar algo ya resuelto, sino a intentar descubrir lo oculto detrás de unas imágenes que no podrían apreciarse desde la obviedad sino como partes de una memoria congelada, a punto de revelarse o no. Si se tratara de ofrecer un espacio claramente diferenciado del sistema de información dominante, el papel del museo estaría centrado, no tanto en mostrar aquello que las imágenes ya muestran por sí mismas, sino más bien, emulando a J. Rancière, en *representar lo no representable*, que en otras palabras, significaría indagar por aquellos lugares donde se halla la otra cara de las imágenes, lo que no es posible observar en ellas, puesto que “lo real jamás es completamente soluble en lo visible”²⁷⁰. En este sentido, estaríamos llegando a identificar aquello que se encuentra en el fondo de la especificidad del espacio del museo, lo que explicaría a su vez esa extraña sensación que se experimenta al salir de él por la incapacidad de aprehender sus colecciones: más allá de ser una vitrina para la observación de imágenes, es un laboratorio para el descubrimiento de sus significados ocultos y para la percepción de sus silencios. Tal como la define J. Rancière, la imagen “es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho”²⁷¹.

Al referirse al doble rol de la fotografía que analiza Roland Barthes, en su carácter iconográfico (espacial) y en su carácter indicial (temporal), Eliseo Verón sostiene que, “en el contexto de cada discursividad social organizada por los usos, los «efectos semióticos» se transforman. Esto lo demuestra la historia de la fotografía de un modo ejemplar”²⁷². Podríamos decir que esta dualidad de la imagen fotográfica, como amalgama de tiempo-espacio, adquiere en el lugar del museo un estado multidimensional, a partir de un lenguaje expresivo que utiliza la museografía como dispositivo de articulación de las ideas, las imágenes y los objetos en un espacio tridimensional donde se dispone el discurso museológico del guion curatorial. El museo es el espacio donde se expresa

269 Michael McClean Ames. Op. cit. : 5.

270 Jacques Rancière. Op. cit.: 90.

271 *Ibíd.*: 94.

272 Eliseo Verón, “De la imagen semiológica a las discursividades. Los tiempos de una fotografía”, *Hermès. Revue de l'Institut des sciences de la communication du CNRS (ISCC)*, N.º 13-14 (1994): 45-64. Traducción de Julián Gorodischer. Consultada el 28 de julio de 2013 en: <http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/textos/Ver%C3%B3n-Espacios-publicos-en-Imagenes.pdf>

ese lenguaje, junto con otros lenguajes que conforman el efecto rizoma descrito en el primer capítulo y, en este sentido, el museo hace parte de aquellos espacios donde encuentra lugar el derecho a la expresión, a la creación y al disfrute de las artes y de otras manifestaciones del ser humano, así como de su relación con el patrimonio natural.

Siendo producto de la consolidación de los campos disciplinares, inexorablemente el museo moderno inició su declinación ante el impacto de los debates de la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad, propios de la postmodernidad. Diversos teóricos de la museología, como Anna Gregorová y Waldisa Russio, plantean que “el hecho museológico es la relación profunda entre el ser humano, sujeto que conoce, y el objeto, testimonio de la realidad. Una realidad de la cual el ser humano también participa y sobre la cual él tiene el poder de elegir, de ejercer su acción modificadora”.²⁷³ Con estos planteamientos se han venido ampliando los alcances de la museología en su vinculación con algunos ámbitos de la filosofía y la psicología, la antropología y la sociología, pero también se ha dotado de una valoración especial al espacio del museo como lugar abierto a toda la sociedad por su capacidad para servir de escenario de contemplación y reflexión, así como para concentrarse en establecer múltiples conexiones con acontecimientos, lugares y actores de esta realidad. El espacio del museo, por su apertura a la construcción de diálogos y relaciones de diverso orden en torno al patrimonio cultural y natural, ha ingresado desde mediados del siglo XX al ámbito transdisciplinar en el cual el “dominio de lo cognitivo” se desplaza hacia el dominio de las prácticas sociales, políticas, éticas y estéticas²⁷⁴. Como lo ha planteado el museólogo brasileiro M. Chagas, “la museología y los museos, por ejemplo, reciben continuamente el aporte de otros conocimientos y prácticas, y esto, según creo, lejos de significar su decadencia, es una señal contundente de su vitalidad”²⁷⁵. Una vitalidad que, como en todo organismo, impulsa transformaciones y transiciones a menudo complejas, profundas y radicales.

En su libro *Estética relacional*, Nicolas Bourriaud describe algunas obras caracterizadas por la transdisciplinariedad de aquellos artistas que fueron incorporando a sus creaciones una multiplicidad de enfoques disciplinares, experiencias, prácticas y tecnologías que nunca habían

273 Waldisa Russio, “Cultura, patrimônio e preservação (Texto III)”. En: Antonio Augusto Arantes (org.), *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural* (São Paulo: Editora Brasiliense / Secretaria de Estado da Cultura, Governo Democrático de São Paulo / CONDEPHAAT, 1984): 60.

274 Félix Guattari, “Fundamentos ético-políticos da interdisciplinaridade”, *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, *Interdisciplinaridade*, N.º 18 (1992): 19-25. Citado por: Mário de Souza Chagas, “Cultura, Patrimônio e Memória”, *Ciências e Letras* (Porto Alegre), v. 31 (2002): 15-29.

275 Mário de Souza Chagas, op. cit.: 29.

formado parte del ámbito del arte moderno. La exploración continua de nuevos horizontes creativos, llevó a traspasar las fronteras del arte moderno hacia otros territorios que cuestionan el sentido del arte en la contemporaneidad, donde “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista”²⁷⁶. Y N. Bourriaud rastrea los orígenes de esta visión en la conformación de una cultura urbana mundial. Una cultura que, permeada 24 horas por los medios masivos y la Internet, ya no puede resistirse a adoptar nuevas formas de relacionarse mediante redes de diversos niveles, con una mayor comprensión de los fenómenos sociales desde una perspectiva ética y política, donde los artistas se ven a sí mismos como agentes impulsores de procesos creativos, dando lugar a “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado”²⁷⁷.

Imbuido por las nuevas nociones políticas y filosóficas del mundo postmoderno, un amplio sector de las artes se ha orientado a trabajar esencialmente con la experiencia y el proceso, concentrado más en la vivencia de la construcción de las obras que en el resultado mismo, donde “las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas”²⁷⁸. Quizás a esta perspectiva social-relacional de las artes contemporáneas se deba el enorme impulso a la ampliación y creación de nuevos museos de arte, tanto en Occidente como en Oriente, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Si estos artistas decidieron enfocarse en crear obras donde los públicos son fundamentales en el proceso creativo, es claro que el espacio de creación ya no podía ubicarse solamente en el taller del artista o en los salones de las academias y escuelas de arte. Los artistas se volcaron hacia el espacio público para hacer partícipes del proceso creativo a los ciudadanos y, en este proceso, descubrieron que el espacio del museo no servía solo para colgar obras, para conservarlas, para “consagrarlas” y para ofrecerlas a sus visitantes con una restricción de contemplación pasiva, sino que la mayoría de los museos de arte había ya desarrollado espacios de relación con sus visitantes y comunidades mediante

276 Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 2006): 12.

277 *Ibíd.*: 13.

278 *Ibíd.*: 53-54.

actividades de educación y disfrute de sus espacios. N. Bourriaud reconoce esta particularidad cuando describe la distinción de carácter de los espacios expositivos frente a aquellas percepciones y relaciones que se construyen con otros medios, como la televisión o la literatura —que se asocian más con un espacio privado— o como el teatro y el cine en torno a los cuales se reúnen “pequeñas colectividades frente a imágenes unívocas: no se comenta lo que se ve, el tiempo de la discusión es posterior a la función. A la inversa, en una exposición, aunque se trate de formas inertes, la posibilidad de una discusión inmediata surge en los dos sentidos: percibo, comento, me muevo en un único y mismo espacio [...] queda por ver cuál es el estatuto de este espacio en el conjunto de los «estados de encuentro» propuestos por la Ciudad”²⁷⁹. Quizás N. Bourriaud no se refería aquí únicamente a los museos de arte moderno, espacios que se han vuelto ya casi *tradicionales*, sino a otros espacios de producción de exposiciones, algunos alternativos e independientes de los museos mismos y otros derivados de los grandes museos de arte moderno, tales como el PS1 (adoptado por el MoMA de Nueva York en Long Island) o los proyectos de ampliación física en dos de las cuatro sedes de la Galería Tate de Londres (la expansión de la *Tate Modern* y el proyecto de la *Tate St Ives*, Fase dos), así como sus espacios virtuales, en especial el sitio *turbinegeneration.tate.org.uk*, el cual impulsa la creación de relaciones entre galerías, escuelas de arte, artistas y organizaciones culturales de todo el mundo, en torno a los temas derivados de la instalación comisionada cada año a un artista para su exhibición en el amplio espacio de la Sala de Turbinas de la *Tate Modern*. Justamente este tipo de espacios para la creación de relaciones e incubación y cultivo de nuevas concepciones del arte debió estar en la mente de N. Bourriaud desde su época de cofundador y director del Palacio de Tokio en París, un espacio de exhibición del arte contemporáneo que se autodefine como “efervescente, juguetón, aventurero [...], *anti-museo* por excelencia [...], «palacio» peculiar y ambicioso, lugar de intercambios y sorpresas, pionero de un movimiento de reconciliación entre la Ciudad Luz y el arte contemporáneo”²⁸⁰. Este enfoque centrado en el disfrute y goce de las artes —que corresponde a uno de los elementos descritos atrás en el efecto rizoma— le ha servido al Palacio de Tokio para demarcar su singularidad frente al estereotipo del museo, generalmente asociado a la conservación del patrimonio cultural y a la contemplación pasiva de las obras de arte. No obstante, resulta contradictoria la autodescripción

279 Ibid.: 15.

280 Willy Carda (Chef de projet), *Le Palais de Tokyo*. Subrayado fuera del texto. Consultado el 7 de julio de 2013 en: <http://www.palaisdetokyo.com/fr/informations-pratiques/le-palais-de-tokyo>

institucional frente a la realidad del funcionamiento de este centro cultural y las dinámicas de sus actividades y servicios, los cuales incluyen exposiciones, conversatorios, proyecciones, conciertos y *performances*, con un gran departamento de acción educativa y mediación cultural que desarrolla visitas animadas para todos los públicos, actividades de laboratorio educativo y materiales pedagógicos para maestros y estudiantes. De hecho, al revisar a fondo sus aspectos institucionales y organizativos, es posible afirmar que este espacio cuenta con casi todos los elementos que caracterizan a los museos de arte, excepto la adquisición y conservación de colecciones. En particular, dos elementos que contradicen su voluntad de constituirse en el “anti-museo por excelencia” son su nombre y su arquitectura: la decisión consciente de mantener la carga semiótica de su nominación de “palacio” y el hecho de haber conservado su arquitectura exterior de claros referentes a la monumentalidad de los templos y palacios de la Antigüedad grecolatina, lo cual proviene de su concepción original como edificio que, paradójicamente, se diseñó para alojar a dos museos en la década de 1930²⁸¹.

Desde otra perspectiva, la confrontación directa que los espacios para el arte contemporáneo hacen al museo tradicional patrimonial, deja en evidencia la invisibilidad que aún hoy tienen los diversos fenómenos que ocurren al interior de los museos a partir de la articulación de sus componentes como sistema –caracterizado por el efecto rizoma y el síndrome de Babel– más allá de considerar a los museos como espacios donde únicamente se guardan y se exponen colecciones de bienes muebles de patrimonio cultural.

La experiencia museográfica

Como se vio atrás, una parte esencial de la complejidad del sistema del museo radica en su carácter polisémico y en las connotaciones simbólicas del lugar, no solo en su arquitectura exterior e interior con frecuentes referentes clásicos, sino en aquella acumulación histórica de sentidos que conduce a propiciar percepciones de relatividad del tiempo, incluso en los museos de arte moderno y contemporáneo.

281 Según se relata en el archivo de su página web inicial, los primeros directores, Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans, decidieron conservar el nombre de *Palais de Tokyo*, que proviene en parte de su nombre original, *Palais des Musées d'art moderne*, donde se instalaron el Museo Nacional de Arte Moderno y el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, con ocasión de la Exposición Internacional de las Artes y Técnicas de la Vida Moderna, realizada en 1937. El nombre de Tokyo se asignó posteriormente por su localización frente al muelle del Sena denominado *Quai de Tokyo*. Consultado el 7 de julio de 2013 en: <http://www.archives.palaisdetokyo.com/index2002.php>

Como lo expresó Robert Hughes, “los museos, con sus neutrales paredes blancas (la caja limpia es el Aleph de la historia del arte, conteniendo todas las posibilidades simultáneamente) y su sensación de un presente perpetuo, tienden a hacer parecer el arte más nuevo de lo que es”²⁸². De alguna manera, esta referencia a un tiempo relativo al interior de los museos se relaciona con los *heterocronismos* que analiza M. Foucault (citados atrás), pero también con el concepto de *museocronotopías* desarrollado por Pascal Gielen, aplicando a los museos la noción de *cronotopías* ideada por el escritor ruso Mikhail Bakhtin, según la cual existen diversas conexiones entre el tiempo y el espacio en el género literario de la novela, donde las experiencias de ambas dimensiones comportan grandes variaciones que aparecen de una manera totalmente interdependiente²⁸³.

Así mismo, la vitalidad de las actividades diseñadas para los diversos públicos —junto con los procesos de musealización, de investigación e interpretación, de creación narrativa y museográfica, entre otras acciones cotidianas de los espacios museales— tiende a ignorarse cuando se trata de generar un contraste entre los centros culturales o de exposiciones de arte contemporáneo y los museos conocidos como *patrimoniales*.

El caso del Palacio de Tokio —inaugurado en 2002 con el subtítulo de *Sitio de creación contemporánea* para enfatizar su misión focalizada en la actividad creativa— induce otra reflexión sobre la dimensión de los espacios museales como lugares para la apreciación y la experiencia del patrimonio cultural inmaterial. Ciertamente, la paradoja del Palacio de Tokio, que en su afán por ser reconocido como “anti-museo” ha contribuido a ampliar los caminos que abrió el Centro Georges Pompidou como espacio museal para el patrimonio cultural inmaterial²⁸⁴, sirve para ilustrar las transformaciones que han dado lugar al cambio de vector del museo entre los siglos XVIII y XXI, lo cual se expresa en el siguiente gráfico:

282 Robert Hughes, *The Shock of the New. The hundred-year history of modern art —It's rise, it's dazzling achievement, it's fall* (New York: Alfred A. Knopf, 1991): 40.

283 M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1981). Citado por: Pascal Gielen, “Museumchronotopics: on the representation of the past in museums”, *Museum and society*, 2: 3 (Nov. 2004): 147-160.

284 El *Centre Georges Pompidou* se reconoce como “una plataforma para intercambios entre la sociedad y la creación contemporánea” y desarrolla una estrategia “en torno a tres dimensiones (exposición de la historia del arte, exhibiciones temáticas multidisciplinares y monografías de diseñadores contemporáneos) y a una nueva visión multidisciplinaria”. Así mismo, como espacio que sirve de sede al

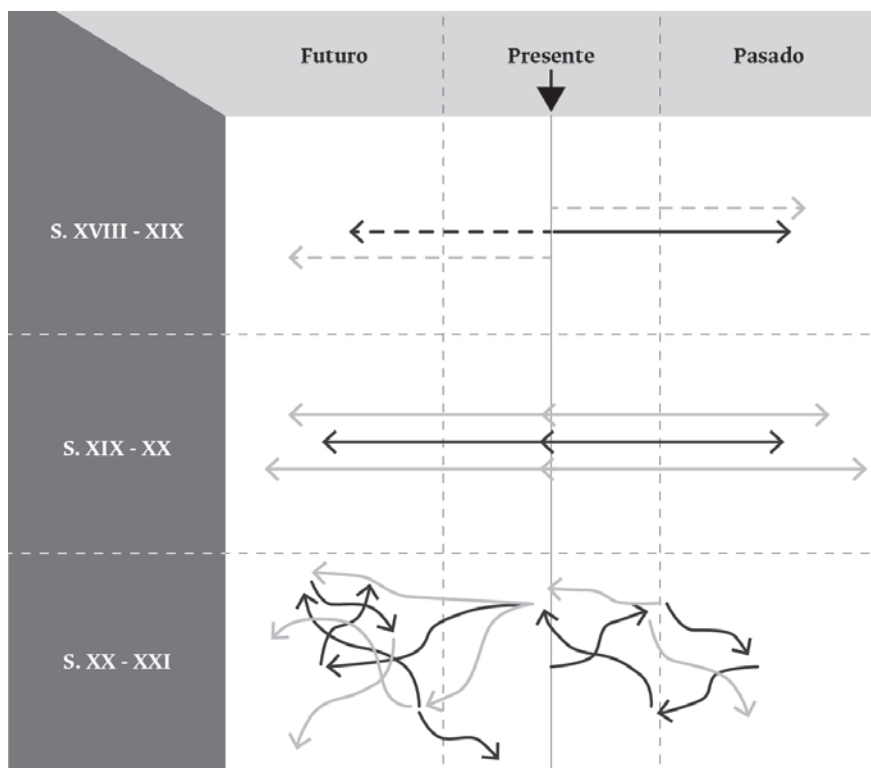


Figura 4. Cambio de vector del museo entre los siglos XVIII - XXI.

En esencia, esta imagen retoma aquello que Mario E. Teruggi mencionó en forma premonitoria en 1973, refiriéndose de este modo al impacto de la Mesa Redonda de Santiago:

En la dimensión temporal, el museo es un vector que parte del presente y se desplaza libremente hacia el pasado. Cuando, con ocasión de la mesa redonda, se aceptó que el museo se integrara al desarrollo, nos estábamos simplemente esforzando por invertir el sentido de su vector temporal cuyo punto de partida se sitúa en un momento cualquiera del pasado, pero cuya extremidad, la punta de la flecha, llega hasta el presente e incluso lo supera para alcanzar el futuro. De alguna manera se le pide al museólogo que cese de [limitarse a] saquear el pasado y que, además, llegue a **ser** un virtuoso del presente y un augur del porvenir²⁸⁵.

Museo Nacional de Arte Moderno, "se ha comprometido a honrar este rol patrimonial como parte de su misión esencial, por lo cual ejerce parte activa en el estudio y popularización de la historia del arte". En: *History of the Centre Pompidou - Perpetual momentum and proactive strategic approach*. Consultado el 14 de julio de 2013 en: <http://www.centrepompidou.fr/en/THE-CENTRE-POMPIDOU#589>

285 Mario E. Teruggi, "La Table Ronde de Santiago du Chili", *Museum* Vol. XXV,

A partir del siglo XXI, quizás el museo comienza a convertirse en otro bien cultural para salvaguardar, situado en una zona limítrofe yuxtapuesta entre el patrimonio cultural material y el patrimonio inmaterial. La institución *museo*, como organismo y espacio social de prácticas culturales singulares, vendría a incorporarse dentro de las tradiciones de la cultura occidental que merecen ser protegidas. Entraríamos entonces a proponer la protección de un lugar cuya labor principal ya no está centrada en la conservación estática de un repositorio de patrimonio material, sino en la articulación de unos procesos que, a partir de la conexión del patrimonio material con el patrimonio inmaterial, cultural y natural, generan fenómenos excepcionales. Lauro Zabala ha analizado extensamente las diversas variantes de la experiencia museográfica y las formas en que ésta se vincula con la vida cotidiana, relacionando las cambiantes percepciones del patrimonio cultural —que a su vez podríamos asociar a la transformación histórica del museo— con una experiencia ritual, una experiencia lúdica y una experiencia educativa (a las que agrega en algunos puntos la experiencia estética y su dimensión ética), a partir de las cuales desarrolla el concepto del espacio del museo como lugar donde los públicos, en su interacción con el patrimonio cultural y natural, ejercen asimismo un rol de patrimonio inmaterial en su condición de integrantes activos de comunidades interpretativas²⁸⁶.

De esta manera es posible afirmar que, siendo el museo contemporáneo un lugar cada vez más influido por las exigencias de la globalización informativa, política y económica, las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones, la industria turística y la sociedad del espectáculo, sería entonces la experiencia relacional inmaterial —que discurre al interior del espacio del museo como interacción de los patrimonios materiales, inmateriales y humanos o patrimonios vivos— la condición que generaría una mayor aceleración de la transición del museo *moderno* hacia el museo *relacional*. A su vez, la concepción relacional del museo no solo se refiere a estas dimensiones, sino también a las dinámicas de interpretación de las narrativas que se exponen en este lugar. El mismo autor señala que este espacio propicia la conjugación de distintos discursos para que el visitante los integre de acuerdo con sus propias narrativas y necesidades de sentido, mediante la articulación de “los discursos personal (apoyado en imágenes y otras huellas sensoriales derivadas de la visita), canónico (derivado de la finalidad educativa del diseño museográfico, y la visión del mundo que éste vehicula), y convencional (nutrido por los discursos del

n. 3 (1973): 132. Subrayado en el texto original.

286 Lauro Zabala, *Antimanual del museólogo. Hacia una museología del espacio cotidiano* (México, D.F.: INAH-UAM, 2013): 118-125. Consultado el 20 de julio de 2013 en: http://www.academia.edu/3268406/Antimanual_del_museologo_Hacia_una_museologia_del_espacio_cotidiano

sentido común y por la memoria colectiva, cotidiana y tradicional a la que pertenece el visitante del museo)”²⁸⁷.

Si el ocaso del *museo clásico* generó la transición hacia diversas formas de coleccionismo que posteriormente dieron lugar a la creación del *museo moderno*, es previsible que en el siglo XXI, con las presiones ejercidas por el uso masivo de las nuevas tecnologías y la creciente expansión de las redes sociales y la realidad virtual, el espacio del museo contemporáneo incorpore progresivamente la visión transdisciplinar que ya se ha incorporado en otros ámbitos de la sociedad, tal como ha ocurrido con la transformación de la investigación científica y la generación de una nueva concepción de la educación superior, del conocimiento especializado de las universidades y los institutos de investigación.

De este modo, recapitulando las cuatro épocas principales del museo, se advierten grandes contrastes en su caracterización. Mientras el *período clásico* del museo —el de la Antigüedad grecorromana cuyo prototipo más visible ha sido el Mouseion de Alejandría— estuvo caracterizado como lugar de pensamiento, laboratorio y espacio para el culto de la filosofía y el conocimiento, un “centro combinado para la actividad literaria y religiosa”²⁸⁸, vinculado al templo de las diosas de las letras y las artes, el *período de transición* se caracterizó por el surgimiento del coleccionismo sistemático y expresado en la consolidación de colecciones privadas con diversas finalidades, desde el tesoro clerical hasta las colecciones ilustradas de las cámaras de arte y de maravillas (estas últimas situadas en el origen de la historia natural). A su vez, la era del *museo moderno* fue caracterizada por la apertura de espacios que permitían a los habitantes de una población (posteriormente a todos los ciudadanos) el libre acceso a lugares destinados a la apreciación de las artes y la lectura de la imagen, así como a la enseñanza del conocimiento ilustrado, la comprobación de las taxonomías y la preservación de —y el culto a— las evidencias materiales del pasado y del patrimonio inmaterial de las artes y las ciencias. Y finalmente, la *era relacional* de los museos, que coincide en gran parte con la noción de “museo posmoderno” expuesta por Lauro Zabala, según la cual el museo cumpliría su vocación “como un sistema de simulacros o como una integración alternada de estrategias que son, por una parte, convencionales y realistas (es decir, alejadas de la realidad), y por otra, experimentales y antirrealistas (es decir, similares al caos de la realidad). Este museo paradójico, sorprendente, múltiple y lúdico es el museo posmoderno”²⁸⁹.

287 Ibid.: 83-84.

288 Susan M. Pearce, and Alexandra Bounia, *The collector's voice: critical readings in the practice of collecting*. Vol. 1: *Ancient voices* (Aldershot, Hampshire, UK: Ashgate Publishing Ltd., 2000): 87.

289 Lauro Zabala, “La utopía del museo”, *Revista M. Museos de México y el Mundo*. La llama de los ojos.

La eclosión del período de *ocaso* del museo moderno y su tránsito hacia la *era relacional* de los museos —que tiene como antecedentes el progresivo impacto global de los medios masivos de comunicación y el predominio de una visión antropológica y sociológica del museo— sin duda podríamos ubicarla entre las décadas de 1960 y 1970, con el surgimiento de la Nueva Museología. No obstante, en la actualidad el eje de transformación se desplaza desde el mantenimiento de un cierto nivel de resistencia al cambio por parte de los tradicionales *museos patrimoniales* —cuyo efecto rizoma se caracteriza por la hipertrofia del nodo de conservación de colecciones de bienes materiales— hacia la creación de espacios más focalizados en la experiencia y la experimentación, como escenarios del patrimonio inmaterial y de la creación de relaciones significativas, sin abandonar muchos de ellos la preservación de colecciones materiales.

En el marco de esta transformación, se presentan las dos últimas categorías de análisis propias del museo, las cuales adquieren sentidos particulares a la luz del patrimonio cultural inmaterial: el proceso de musealización (muchas veces confundido con los procesos de patrimonialización, de monumentación y de fetichización) y la dimensión de permanencia/sostenibilidad, que progresivamente ha generado a los museos de hoy fuertes tensiones ontológicas y deontológicas.

9. Museo – musealización

La descontextualización que sufren los objetos cuando se los desvincula de su entorno, del lugar en el que surgieron o en el que han sido utilizados, es el paso preparatorio previo al proceso de adquisición de nuevos significados que los bienes culturales asimilan durante su incorporación al dispositivo histórico, científico y simbólico del museo. Este proceso, denominado *musealización* por la museología teórica, es definido por F. Mairesse como “la operación tendiente a extraer, física y conceptualmente, una cosa de su medio natural o cultural de origen y a otorgarle un estatus museal, al transformarlo en *museum* o *museumia*, «objeto de museo», esto es, generar su ingreso al campo de lo museal”²⁹⁰. Sin embargo, como lo señala Zbyněk Zbyslav Stránský, “un objeto de museo no es solo un objeto dentro de un museo”²⁹¹, por cuanto el acto de atravesar el umbral del museo no lo transforma de

Vol. 01 / N.º 04 (2005): 13.

290 François Mairesse, “Muséification”. En: André Desvallées, et François Mairesse (dirs.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Op. cit.: 251.

291 Citado por: François Mairesse. Ídem.

inmediato en *musealia*. El proceso de musealización implica, entonces, el tránsito por las distintas funciones internas del museo, desde las actividades de recolección y preservación (que incluyen la selección, la adquisición, el registro y la conservación), pasando por las funciones de investigación, catalogación y documentación, hasta las acciones de comunicación, exhibición y difusión por diversos medios. Un ejemplo contundente es señalado por S. M. Pearce en su estudio de caso sobre la roca lunar del Museo Nacional del Aire y del Espacio en Washington, D.C. La transformación de esta roca en *musealia* ha sido determinada, en cierto grado, por la forma en que se encuentra exhibida dentro del vestíbulo dedicado a los grandes hitos de la presencia humana en el espacio exterior, pero aún más, y de manera especial, “la roca lunar se ha transformado en cultura material porque, a través de su selección y exhibición, ha llegado a integrarse como parte del mundo de valores de la humanidad, una parte que, evidentemente, cada visitante quiere incorporar dentro de su propio sistema de valores personales”²⁹². El centro de esta transformación es situado por S. M. Pearce en el propio acto de la selección, el cual ha alterado una parte del mundo natural y la ha convertido en un objeto de valor cultural y una pieza de museo. A la selección se suman, durante la elaboración de este constructo sociocultural, todos los elementos, procedimientos y actos simbólicos que determinan y rodean la puesta en valor, así como los análisis y decisiones sobre el lugar preciso de ubicación y las formas y diseños de disposición espacial y exhibición final del objeto dentro del museo. En ese proceso de musealización, el objeto se transforma en un complejo sustituto de aquella realidad a partir de la cual el objeto ha sido extraído. Tal modelo de la realidad, construido al interior del museo, constituye la “musealidad” o el valor documental de la realidad que un objeto adquiere²⁹³. Partiendo de reconocer los objetos de museo como documentos que remiten a una realidad exterior y anterior, I. Maroević ha establecido la definición de la “musealidad” como “la característica de un objeto material que, en una realidad, documenta otra realidad. Es un documento del pasado en el tiempo presente. En el museo, es un documento del mundo real; dentro de un espacio, es un documento de otras relaciones espaciales”²⁹⁴. En este marco, como lo menciona el museólogo costarricense Óscar Navarro Rojas,

292 Susan M. Pearce, *Interpreting Objects and Collections*. Leicester Readers in Museum Studies (London: Routledge, 1994): 10.

293 François Mairesse. Op. cit.: 252.

294 Ivo Maroević, *El rol de la musealidad en la preservación de la memoria*. Traducción de Mónica Risnicoff de Gorgas. (Zagreb: Universidad de Zagreb, 1997): 7.

[...] la musealización conlleva un proceso de abstracción de los objetos mediante la revelación del potencial documental que poseen [...] No debemos perder de vista que la musealidad al igual que la musealización no son una categoría objetiva ni un proceso objetivo; todo lo contrario, son el producto de una lectura intencional, subjetiva, que tiene como referencia una cierta visión del mundo prefijada a partir de las condiciones socio-históricas (i.e. las condiciones políticas, sociales y económicas) así como de ciertos discursos y disciplinas científicas presentes en el museo²⁹⁵.

Así pues, en esta construcción integral de la musealización intervienen todos los componentes internos del museo y los factores externos que interactúan con éste, a tal grado que, incluso, las múltiples formas de comunicación entre el museo y sus diversos públicos, y la sociedad en general, son determinantes en su concreción. Como lo señala O. Navarro Rojas, en el proceso mismo de concepción de los guiones curatoriales y diseños museográficos de las exposiciones “entra en juego una serie de conocimientos o principios científicos, artísticos y estrategias que ayudan a la conformación simbólica de los mensajes explícitos e implícitos que se desea transmitir. Este proceso es parte de la musealización de los objetos; al ser la escogencia de los objetos una decisión subjetiva basada en un determinado discurso socio-político y económico, la exhibición deviene un discurso visual con estas mismas características”²⁹⁶. Por tanto, en la transformación que altera a los objetos musealizados se articulan, en diversos matices e intensidades, los distintos aspectos que caracterizan al museo, *v.gr.* la construcción del *aura* descrita por W. Benjamin (referida atrás en el apartado sobre deleite y goce), así como el concepto del *estado de suspensión* que adquieren las obras al ingresar al museo (descrito por J. Déotte), junto con la influencia de las connotaciones arquitectónicas y espaciales del lugar (semiología del espacio), y las relaciones semánticas acumuladas durante siglos en la consolidación del concepto de museo, desde la originaria concepción grecorromana. En este sentido, el proceso de musealización es determinado por —y a su vez determina en gran parte— el nivel de complejidad del sistema del museo, en la medida en que este proceso depende de la articulación de sus diversos componentes en

295 Óscar Navarro Rojas, “Museos nacionales y representación: ética, museología e historia”. En: Hildegard K. Viereg, Mónica Risnicoff de Gorgas, Regina Schiller, y Martha Troncoso (eds.), *Museología - Un campo de conocimiento: Museología e historia*. ICOFOM Study Series – ISS N.º 35 Munich/Germany y Alta Gracia/Córdoba/Argentina, ICOM/ICOFOM, Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia, Casa del Virrey Liniers y Universidad Nacional de Córdoba/Argentina (2006): 369.

296 *Ibíd.*: 370.

función del patrimonio musealizado. Ello ocurre porque en el centro del proceso de musealización se localiza una operación semiótica compleja que implica la construcción —sistemática o no— de los diferentes niveles de valoración del patrimonio presentados atrás en el capítulo *El síndrome de Babel*, donde intervienen, en mayor o menor grado, los distintos componentes iniciales y transversales del museo que se han descrito en el presente estudio.

Una operación semiótica compleja

La musealización es, pues, un proceso complejo, pluridimensional, que involucra niveles semióticos, filosóficos, antropológicos, historiográficos, simbólicos, éticos, metodológicos y procedimentales. Involucra también los procesos de *patrimonialización* y de *monumentación*, aunque de maneras diferentes a lo que sucede en otros lugares. En forma paralela, el bien que ha sido objeto del proceso de patrimonialización asume el estatus de patrimonio cultural y puede ser ello sin ser *musealia*, pues para serlo tendría que destinarse al museo e ingresar en él, ser moldeado por las distintas funciones museales y articularse de manera integral al conjunto de su contenido. Siendo más general que el proceso de musealización, el proceso de patrimonialización es definido por Rosa Méndez Fonte como un conjunto de estrategias que propician la aceptación social de unos bienes como patrimonio colectivo, dado que “los bienes patrimoniales no poseen, intrínsecamente, valor simbólico e identitario alguno. Por el contrario, para que un objeto pueda convertirse en patrimonio [cultural] es precisa la articulación y puesta en marcha de una serie de estrategias que conduzcan a una sanción social legitimadora; un proceso de patrimonialización en el que la sociedad participa sancionando aquella propuesta que un grupo —o un agente social concreto— lleva a cabo”²⁹⁷.

En consecuencia, el proceso de musealización solo puede intersectarse o superponerse parcialmente con el proceso de patrimonialización. Tampoco el proceso de monumentación coincide por entero con el de musealización, si bien muchos autores han querido asimilarlos como sinónimos. Sin embargo, el ámbito específico de esa intersección parcial no ha sido suficientemente investigado. Por lo general, se asume que todo bien musealizado ha sido asimismo objeto de monumentación y patrimonialización cuando en realidad son procesos independientes. De hecho, en el imaginario colectivo es prácticamente imposible

297 Rosa Méndez Fonte, “De la invención de las raíces a los procesos de patrimonialización folklórica”, *Odiseo: rumbo al pasado*, *Revista de Historia* (Málaga, España), Asociación Cultural Odiseo, II: 6 (15 de septiembre de 2002).

separar una categoría de la otra, como lo demostró la Encuesta Bial de Culturas 2007 realizada en Bogotá, donde a la pregunta “¿Qué es lo primero que se imagina cuando escucha *Patrimonio Cultural*?”, el 99,37% de los encuestados incluyó en su respuesta la palabra “monumentos”²⁹⁸. La legislación colombiana resulta particularmente ilustrativa de estas especificidades. Los objetos, bienes inmuebles o manifestaciones de patrimonio cultural que están claramente protegidos por la ley son aquellos que han sido declarados de manera oficial como *Bienes de Interés Cultural* del ámbito Nacional, Departamental, Distrital o Municipal – en el caso del patrimonio material– o aquellas manifestaciones que se encuentran incluidas en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, en los niveles nacional, departamental y municipal –en el caso del patrimonio inmaterial.

De esta manera, para citar solo un ejemplo, no todas las colecciones de arte, historia y etnografía que conserva el Museo Nacional de Colombia tienen el mismo nivel de protección legal: hasta la fecha, solo han sido declarados Bienes de Interés Cultural Nacional aquellos bienes producidos antes de finalizar el año 1920, las obras donadas al país por el maestro Fernando Botero y las obras de arte transferidas por antiguas entidades bancarias a la Nación. Esto implica, en otras palabras, que todas las colecciones creadas después de 1920, junto a las obras de Fernando Botero que no fueron donadas por él, se sitúan en un nivel inferior de protección. Lo anterior sucede porque, de acuerdo con la legislación actual, únicamente se ha definido “un régimen especial de salvaguardia, protección, sostenibilidad, divulgación y estímulo para los bienes del patrimonio cultural de la Nación *que sean declarados como bienes de interés cultural* en el caso de bienes materiales y *para las manifestaciones incluidas en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial*, conforme a los criterios de valoración y los requisitos que reglamente para todo el territorio nacional el Ministerio de Cultura”²⁹⁹.

Este caso sirve para ilustrar asimismo las diferencias entre los procesos de patrimonialización, monumentación y musealización. La constitución de unos bienes como patrimonio cultural se lleva a cabo mediante un proceso social de reconocimiento público de dichos bienes como patrimonio colectivo, proceso que no necesariamente exige la protección legal o su institucionalización formal. Caso contrario ocurre con el proceso de monumentación, el cual implica necesariamente el

298 Observatorio de Culturas de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. Encuesta Bial de Culturas 2007. Consultado el 7 de abril de 2013, en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/encuesta/encuesta07/resultados.html>

299 Ley 1185 de 2008, Artículo 1.º, inciso b), subrayado fuera del texto.

reconocimiento de una instancia del poder que decide institucionalizar un bien patrimonial como monumento mediante actos simbólicos, jurídicos o administrativos. La monumentación implica institucionalización y por este motivo se ha asumido que “el museo monumenta”³⁰⁰, siendo éste por definición una *institución permanente*. Sin embargo, aunque solo ciertos objetos se monumentan en el museo, todos los que ingresan a sus colecciones finalmente son musealizados con el paso del tiempo, puesto que el museo “rescata los restos y los «suspende»; los transforma en «huellas», que son los restos arrancados a lo inerte, al olvido, a lo que hace que la mente se extravíe (demencia). El museo elabora una memoria al instituir como «traza», como «huella», aquello que nos parece resto”³⁰¹. Así pues, si bien todos los objetos que ingresan al museo se suspenden en el tiempo, solo algunos logran acceder al campo formal del monumento.

En este contexto, la pregunta por el museo como lugar de identidad tiene una vinculación estrecha con los procesos de patrimonialización y musealización y con el carácter de “musealidad” que un determinado bien cultural puede alcanzar en el museo. Como se vio atrás, cuando I. Maroević define la musealidad señala especialmente aquella capacidad que adquieren los objetos de documentar otras realidades y otros espacios a los cuales estuvieron atados antes de ser extraídos de su contexto original. En consecuencia, la musealidad puede verse como “un valor inmaterial o el significado de un objeto que nos da razón del motivo de su musealización”³⁰². Y, a su vez, los análisis y las razones que llevan a sustentar el ingreso de un bien cultural al ámbito de las colecciones de un museo, tienen profundas relaciones con las maneras en que se expresa la identidad cultural —dependiendo de la época y el contexto específicos— y con la forma como una comunidad o una sociedad concibe su pertenencia a una nación, región o ciudad.

Memoria e identidad

Ante la compleja superposición de sentidos que define el carácter polisémico del museo, generalmente resulta ineludible aproximarse a la colección de un museo como algo que ha sido construido en el marco de procesos excluyentes y consagratorios, legitimados por una autoridad representativa en el campo disciplinar del patrimonio reunido en él (autoridad en el arte moderno, en las ciencias naturales, en la historia

300 Jaime Rubio Angulo. Op. cit.: 31.

301 Ibíd.: 7.

302 Ivo Maroević, op. cit.: 2.

local, en la historia nacional, etc.). Estos procesos consagratorios se relacionan con los procesos identitarios, con la necesidad del ser humano de sentirse parte de algo, ser partícipe de una causa común, formar parte de un cuerpo plural (desde una pareja y una familia, hasta un vecindario, una ciudad o región, y una nación). En cierta forma, los museos capturan la atención de las inquietudes identitarias desde el momento mismo en que se acepta que una de las principales misiones encomendadas a los museos por la sociedad occidental consiste en preservar y exhibir bienes patrimoniales que expresan o simbolizan parte de los valores con los cuales un grupo, comunidad o nación se sienten identificados. Esta misión se desarrolla en el campo general de la preservación de la memoria de una sociedad, donde el museo ocupa el lugar de mediador para el reconocimiento y exploración de la memoria contenida en las colecciones, puesto que, “si consideramos a la memoria como una forma de almacenamiento de significaciones, podemos afirmar que la musealidad contribuye al descubrimiento de la dimensión de memoria en la significación del patrimonio cultural material”³⁰³. No obstante, esta concepción de los museos como intermediarios generalmente sobreestima las capacidades reales de estas instituciones para incidir en la conformación de la identidad cultural de un pueblo. Como lo señala T. Šola, los museos se concentran en estudiar las maneras de relacionarse con la memoria y, en esta medida, “el museo se ha convertido en mediador entre los visitantes y el pasado, amplificando y decodificando, estimulando, apoyando. Pero el museo no genera identidad, no es un «generador de cultura». Como he escrito en alguna parte (porque la encuentro una metáfora precisa), [el museo] no es el corazón [de la identidad] en sí mismo, ni la estructura que lo sostiene en su lugar, sino un marcapasos que lo ayuda a funcionar”³⁰⁴. En este sentido, las relaciones del museo con la memoria y la identidad son construidas continuamente y, a su vez, su grado de incidencia depende de la forma en que el museo logra incorporar en sus prácticas y representaciones las diversas expresiones que conforman la memoria de la sociedad en la que está inscrito, las cuales incluyen, entre otras,

[...] hábitos, valores, costumbres, mitos, lenguajes, gestos expresivos, tradiciones, manifestaciones simbólicas y rituales. Muchas de ellas están, en mayor o menor medida, incorporadas a las prácticas culturales, es decir, son prácticas y formas de interacción social más o menos cotidianas (contar relatos, celebrar tal tipo de

303 Ibid.: 5.

304 Tomislav Šola, *Redefining collecting*. Ibid.

fiesta, practicar tal actividad de cierto modo, reconocer o reaccionar a determinado símbolo u objeto de una manera) y son también expresiones que aglutinan y evocan señas identitarias de un grupo, que hablan de elementos comunes, de un pasado —o de una idea del pasado—, una experiencia, un saber o unos valores compartidos y que generan una idea de pertenencia³⁰⁵.

La enumeración anterior conduce a pensar que el conjunto de las diversas expresiones de la memoria colectiva está inmerso dentro de la concepción del patrimonio cultural inmaterial: ambos intervienen directamente en el proceso de musealización, moldeando el carácter documental del objeto, otorgándole nuevos sentidos, recuperando su significación originaria, subrayando, transformando o potenciando —y en otros casos silenciando, ocultando o excluyendo— sus relaciones con múltiples memorias y contextos.

El proceso de musealización ha llevado a algunos autores a asimilar los mecanismos internos del museo con una máquina de resignificación de los bienes culturales y un generador del cambio de mirada del espectador sobre las obras. Es la naturaleza misma del museo (como espacio que preserva, investiga, interpreta y exhibe objetos, obras de arte y especímenes que han sido separados de su contexto original y de su contacto con la vida cotidiana) la que ha permitido desarrollar y sistematizar en su interior el proceso de musealización del patrimonio.

De otra parte, el patrimonio musealizado y monumentalizado —que reúne las tres propiedades centrales de la valoración monumental caracterizadas por A. Riegl como valor de antigüedad o autenticidad, valor histórico y valor conmemorativo intencionado³⁰⁶— se encuentra hoy luchando contra un proceso inducido a partir de las políticas de democratización del acceso a las diversas culturas y de espectacularización del patrimonio cultural. Inmerso en un mundo totalmente dominado por el *marketing* cultural y por la invasión de imágenes publicitarias en el mundo real y en el ciberespacio, ¿podría aún el museo separarse del oclarcenrismo reinante y hacer vivir una experiencia sensible integral?

Es necesario reconocer que gran parte del proceso de musealización —y su efecto denominado “musealidad”— se produce a partir de las connotaciones de la arquitectura del lugar y del imaginario social de museo. La relación del edificio del museo con la arquitectura del templo y del palacio facilita la aceptación del tránsito del objeto o bien cultural

305 Luz Maceira Ochoa, *Museo, memoria y derechos humanos: itinerarios para su visita* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2012): 20.

306 Alois Riegl, op. cit.: 47-68.

que abandona el ámbito de la vida cotidiana e ingresa a un lugar que tiene referentes sacralizados, o consagrados, que al mismo tiempo se relaciona con el espacio del poder (el antiguo recinto del castillo o del palacio). Tal como lo revela el historiador Carl Emil Schorske en su análisis de los museos del centro de Viena, las decisiones sobre las características y ubicación de los edificios de los museos se entretejen con diversas implicaciones políticas, ideológicas y sociales que determinan efectos simbólicos y culturales³⁰⁷. Y en gran parte las connotaciones de poder y autoridad —derivadas de las características arquitectónicas del lugar, como se vio atrás— han determinado la asociación y percepción del museo como uno de los lugares institucionales de la preservación del patrimonio.

Sin embargo, el museo no puede ser visto únicamente como una institución patrimonial material e inmaterial. El museo, además de ser un centro de investigación y conservación, exhibición y difusión, es un espacio creativo. O mejor, el museo es siempre un espacio creativo en potencia, aunque con frecuencia permanezca alejado durante largos períodos. Las salas de exhibición de los museos, con su enorme potencial de escenarios para la performance de historias creativas en torno a las colecciones, no suelen ser aprovechadas sino como lugares de observación de repositorios visitables, de reservas visibles, de sitios de “lectura” de colecciones rotuladas, o como espacios para observar una simple sucesión de ilustraciones o imágenes en tercera dimensión acompañadas por sus “pie de fotos”³⁰⁸.

Pero el valor inconmensurable de las colecciones o del contenido/patrimonio reunido en el museo es su potencial polivalente (de investigación y conocimiento, de exhibición, de educación, de delectación e imaginación). De alguna forma, y en distintos grados, en cada objeto del museo se materializa aquello que podría denominarse *la epifanía en potencia*: aquella capacidad de cada objeto musealizado de generar un fenómeno, una manifestación de algo extraordinario. Como lo señala David Carr, “reunir, almacenar y ordenar evidencias en una colección son procesos que generan energía. Un ensamble de objetos resuena con energía. La colección, en la medida en que ofrece clasificaciones, yuxtaposiciones, tensiones y definiciones, también crea

307 Carl E. Schorske, “Museo en un espacio en disputa: el cetro, la espada y el ring”. En: *Pensar con la Historia. Ensayos sobre la transición a la modernidad*. Traducción de Isabel Ozores (Madrid: Taurus, 2001): 181-206.

308 En el periodismo y la industria editorial, la expresión *pie de foto* en español corresponde a la definición del término en inglés *caption*, en su primera acepción: “Un título, pequeña explicación o descripción que acompaña una ilustración o una fotografía”. *The American Heritage® Dictionary of the English Language*, Fifth Edition copyright ©2014 by Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. Consultado el 31 de mayo de 2014 en: <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=caption>

oportunidades para realizar comparaciones, reflexiones, observaciones y especulaciones; éstas son igualmente fuentes de energía”³⁰⁹. Por ello es necesario comprender la musealización no solo como un proceso o un conjunto de procedimientos, sino como la probabilidad del retorno a la esencia del *Mouseion* en cuanto espacio complejo, lugar de estudio, pensamiento e investigación, ritual y culto, educación y reflexión, deleite y contemplación, cuestionamiento e inspiración.

10. Museo – permanencia / sostenibilidad (¿sin marketing?)

En su ensayo *NaturePlus - Developing a personalised visitor experience across the museum's virtual and physical environments*, Ailsa Barry plantea la necesidad de desarrollar una visión holística de las relaciones entre el museo real y el museo virtual, de tal manera que las experiencias vividas por los visitantes del museo real puedan tener continuidad en el espacio virtual y, a su vez, las experiencias que tenga el visitante en el sitio web del museo, puedan encontrar una relación directa con la realidad en aquellos casos en que el visitante virtual tenga la oportunidad de llegar a recorrer el museo real³¹⁰. De esta forma, el museo real y el espacio virtual se convierten en lugares complementarios. Desde otra perspectiva, se contempla también la necesidad de abordar el espacio virtual como un lugar donde el museo posibilita otro tipo de experiencias que no pueden desarrollarse en su espacio real, es decir, el espacio virtual como una extensión de las acciones del museo a través de una programación de actividades y experiencias propias de la virtualidad.

Este último enfoque coincide con la propuesta de la Galería Tate de Londres, consistente en la concepción de su sitio web como su quinta sede, no solo como un medio de comunicación sino como un lugar pensado especialmente para aquellas personas que, por su ubicación geográfica distante o por impedimentos de diversa índole, no tengan la oportunidad de llegar a visitar el museo físicamente. La intención de esta institución fue crear un sitio virtual integral, denominado *Tate Online*, que constituye un lugar con identidad propia, aunque claramente relacionado con los otros cuatro espacios reales (*Tate Britain*, *Tate Modern*,

309 David Carr, “Mind as verb”. En: Hugh H. Genoways (ed.), *Museum Philosophy for the Twenty-first Century* (Lanham, MD: AltaMira Press, 2006: 12.

310 Ailsa Barry, “NaturePlus - Developing a Personalised Visitor Experience Across the Museum's Virtual and Physical Environments”. En: J. Trant and D. Bearman (eds), *Museums and the Web 2010: Proceedings* (Toronto: Archives & Museum Informatics. Published March 31, 2010). Consultado el 21 de julio de 2013 en: <http://www.archimuse.com/mw2010/papers/barry/barry.html>

Tate Liverpool, y Tate St Ives)³¹¹. En este sentido podría decirse que, si la propuesta de A. Barry para el Museo de Historia Natural de Londres se centra en la idea de trabajar el museo real y el museo virtual como espacios complementarios e interdependientes, la propuesta de la Galería Tate se relaciona más con un enfoque centrado en la concepción amplia y diversa de las audiencias, a la cual se ha referido Gary Edson con el término *constituency*³¹², por considerar igualmente importante trabajar tanto con los públicos que visitan el museo real y aquellos que lo visitarán en el futuro, como con otros públicos que, si bien nunca visitarán el museo físicamente, podrán relacionarse con éste a través del espacio virtual y su interacción será siempre virtual (lo cual, en otras palabras, significa crear un espacio que permite a un segmento de los no-públicos convertirse en públicos virtuales).

Un sitio web de estas características, concebido como el único espacio de visita posible para muchos públicos, estaría entonces orientado a ofrecer diversas opciones de relación con el museo, que presenten a las distintas audiencias la posibilidad de interactuar con dos amplios campos de experiencias: el campo vinculado a lo real y el campo enteramente virtual.

En el primer campo estarían todas aquellas aplicaciones y funciones derivadas de los recursos y servicios del museo real (tales como información general del museo, colecciones en línea, programación de actividades del museo, visitas virtuales a las salas de exposición, reservaciones de visitas, tienda del museo, información a través de correo electrónico, *chat* con el personal del museo, videoconferencias, transmisiones en vivo vía *streaming*, entre otras). El *marketing* en este campo se aplicaría directamente a las actividades y recursos del museo, a través de la publicidad directa de los servicios, el envío de información a listas de correos, la venta de fotografías de las colecciones, la compra de tiquetes de entrada a las exposiciones, conciertos, seminarios y otras actividades, la venta de publicaciones y objetos de la tienda del museo, etc.

En el segundo campo se ofrecerían las experiencias centradas en el espacio virtual, especialmente vinculadas con la Web 2.0, pero no únicamente con ésta (v.gr. construcción de comunidades con intereses afines al museo, juegos de adultos, construcción de las galerías personales con piezas de las colecciones del museo, experiencias museográficas y

311 Intervención de Tanya Barson, Curadora de Arte Internacional de la Tate Modern, durante el foro *The Future of the Museum*, en compañía de Hans Ulrich Obrist y María Inés Rodríguez, organizado por la Dirección de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, Auditorio León de Greiff, 6 de agosto de 2010.

312 Gary Edson, "Museum Management". En: Patrick J. Boylan (ed. & coord.), *Running a Museum: A Practical Handbook* (Paris: ICOM, 2004): 138.

curatoriales en espacios virtuales —en mundos virtuales tales como *Second Life*— junto con múltiples blogs, foros, publicación de fotografías, vídeos y voces de los visitantes virtuales a través de redes sociales, aplicaciones para dispositivos móviles y teléfonos celulares, entre otras). Un ejemplo concreto de este campo focalizado en el espacio virtual, es la sección “Online Resources” del sitio web del Powerhouse Museum de Sydney, en la cual se incluyen distintas aplicaciones para teléfonos celulares —tales como catálogos gratuitos, audio y vídeo-guías, calendarios interactivos, realidad aumentada— y diversos blogs, así como recursos educativos interactivos, *podcasts* y juegos para jóvenes, entre otros³¹³.

La línea que divide estos dos campos no solo es muy delgada sino muchas veces difusa o permeable, considerando que no tendría sentido para los fines propios de un museo desarrollar un sitio web que no estuviera relacionado de algún modo con el espacio físico del museo mismo. Adicionalmente, la presencia del museo real en el espacio virtual puede llegar a adquirir virtualidad propia para aquellas audiencias que nunca recorrerán el espacio real. Tal es el caso de las experiencias de transmisión de vídeo en vivo (*streaming*) desde las salas del museo con participación de los visitantes reales, las cuales han llegado a convocar a su vez la participación de visitantes virtuales, en forma simultánea a través de la web, como es el caso de las exposiciones *The Black List* y *The Latino List*, del fotógrafo Timothy Greenfield-Sanders, realizadas en la sede del Museo de Brooklyn de Nueva York y publicadas en la web a través del Blog que elaboran los diversos miembros de su equipo de trabajo (curadores, conservadores, miembros del departamento educativo, etc.)³¹⁴.

Los dos campos constituyen una extensión de los servicios del museo y en ese sentido se enmarcan en la relación específica que debe generar el museo con sus audiencias, relación que ha sido definida por Neil Kotler como la construcción de un proceso de intercambio. N. Kotler concibe el intercambio como el corazón del *marketing* y plantea a los museos la necesidad de desarrollar estrategias para dar respuesta efectiva a cuatro preguntas esenciales sobre su proceso de intercambio con las distintas audiencias: primero, cómo incrementar el tiempo que los visitantes normalmente dedican en su estadía dentro del museo; segundo, cómo persuadir a los visitantes que acuden por primera vez, y a los visitantes no frecuentes, para que se conviertan en visitantes

313 Powerhouse Museum. “Online Resources”. Consultado el 10 de octubre de 2011, en: <https://maas.museum/learn/resources/>

314 Brooklyn Museum. “How has your culture shaped your life and accomplishments?” Consultado el 09 de octubre de 2011 en: <http://www.brooklynmuseum.org/community/blogosphere/2011/09/27/how-has-your-culture-shaped-your-life-and-accomplishments/>

asiduos y lleguen a ser socios del museo (como una variación de esta pregunta, N. Kotler plantea cómo transformar a aquellos visitantes que solo asisten a las grandes exposiciones, en visitantes que se interesen en participar continuamente); tercero, cómo atraer más visitantes en los períodos y horarios de menor afluencia de públicos para distribuir mejor las visitas durante todo el año; y cuarto, cómo atraer grupos de personas que raramente visitan el museo, en particular miembros de grupos étnicos y sectores sociales que aún no son conscientes de los beneficios que ofrecen los museos o no se sienten motivados a visitarlos³¹⁵.

Las preguntas anteriores sobre el intercambio de los museos con sus audiencias como fundamento del *marketing*, pueden aplicarse tanto a los visitantes reales como a los visitantes virtuales. Las posibilidades de ampliar las acciones de *marketing* del museo a través de la web son cada vez más diversas y han comenzado a transformar en forma radical la relación de los museos con sus públicos, la cual solo se desarrollaba anteriormente a través de los departamentos de educación. Hoy las relaciones con los visitantes virtuales y las audiencias, en sentido amplio, además de involucrar a casi todos los departamentos de los museos (no solo al departamento educativo), han exigido la creación de equipos encargados de administrar y mantener cada vez más activos los espacios virtuales de los museos, lo cual representa un cambio sustancial en la forma en que los museos interactúan dentro de las redes sociales, distribuyen conocimientos a la comunidad y asumen su propio rol en la preservación de contenidos culturales³¹⁶.

La progresiva aplicación de estrategias de *marketing* en los museos, conduce a una reflexión de fondo sobre la razón de ser de estas instituciones y sobre la distancia que, tradicionalmente, los museos han logrado mantener frente a otro tipo de lugares de recreación, entretenimiento y venta de servicios. Una paulatina disecación del museo entre el patrimonio preservado, el territorio de las ideas y el desarrollo de actividades para múltiples audiencias parece ser su destino premonitorio durante el siglo XXI. La creciente tendencia de los medios electrónicos a invadir todos los aspectos de la vida cotidiana (especialmente a partir de los aplicativos móviles) ha presionado a los museos a dejarse permear también por dichos medios. Esta tendencia generará en algún momento una escisión similar a la que ya ha venido ocurriendo en las instituciones patrimoniales afines, como los archivos

315 Neil Kotler, "Delivering Experience: Marketing the Museum's Full Range of Assets", *Museum News*, 78:3 (May/June 1999): 30-39.

316 Angelina Russo, Jerry J. Watkins, Lynda Kelly, & Sebastian Chan, "How will social media affect museum communication?". En: *Nordic Digital Excellence in Museums (NODEM)*, Oslo, Norway, 7th - 9th December 2006. Consultado el 14 de febrero de 2013 en: <http://eprints.qut.edu.au/6067/>

y las bibliotecas públicas patrimoniales. Las colecciones de documentos y de libros incunables son preservadas bajo estrictas normas de conservación y de seguridad, a tal punto que hacen impracticable el acceso masivo a dichas colecciones. Su fragilidad impide poner al alcance de todos este patrimonio (de alguna manera, situaciones similares se han evidenciado en muchos sitios arqueológicos aparentemente menos frágiles, como las pinturas de las cuevas prehistóricas o las ruinas de las pirámides, sobre las que se han llegado a aplicar restricciones extremas de acceso e incluso se han reproducido a escala 1:1 como alternativa de visita para el turismo masivo)³¹⁷.

De hecho, la expansión global de la industria turística ha ubicado a los museos y otros lugares de patrimonio cultural y natural como parte central de los itinerarios, a tal punto que en las últimas décadas la noción de disfrute de la visita ha entrado en un proceso de relativización por las condiciones poco confortables en las que es necesario acceder y recorrer aquellos museos con mayor afluencia de públicos. Es el caso, por ejemplo, de la observación de una obra maestra del patrimonio universal como es el *Retrato de Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo*, también conocido como *Monna Lisa* o *La Gioconda*, donde las expectativas de cada visitante se transforman a la postre en una inmensa frustración: una vez superadas las largas filas, tanto las de acceso al vestíbulo de recepción bajo la pirámide de cristal como las de adquisición de la entrada, finalmente se ingresa al recinto en medio de una constante multitud de turistas que es imposible traspasar para aproximarse a esta obra, la cual —debido a estrictas medidas de seguridad por los atentados en su contra ocurridos periódicamente— se encuentra aislada por una baranda y cubierta por un vidrio blindado que impide verla de cerca³¹⁸. En contraste con estas restricciones, el Museo del Louvre ofrece una extraordinaria oportunidad de apreciar la obra en su página web, donde presenta un profundo texto de análisis curatorial, acompañado de magníficas fotografías, tanto generales como de algunos detalles que permiten ver incluso, con gran precisión, las incontables craqueladuras de la capa pictórica, algo que jamás sería posible observar

317 Para proteger y detener el deterioro de una de las obras maestras del Paleolítico Superior (la Cueva de Altamira), el gobierno de España creó entre 1997 y 2001 la *Neocueva*, un espacio que “permite al visitante conocer el hábitat de sus pobladores y la belleza de su arte rupestre. Es una reproducción tridimensional, rigurosa y exacta, basada en el conocimiento científico y realizada con la más moderna tecnología”. Consultado el 12 de septiembre de 2012, en: http://museodealtamira.mcu.es/El_Museo/neocueva.html

318 Entre las numerosas grabaciones publicadas por los visitantes del Louvre en el portal de YouTube, se encuentra un breve registro titulado *Parigi Museo Del Louvre - La Gioconda di Leonardo*, realizado por el fotógrafo italiano Emanuel Corso en la sala N.º 6 del Ala Denon del Museo del Louvre, en el mes de mayo de 2011, en el cual se evidencia la absoluta imposibilidad de apreciar esta obra en una visita real. Consultado el 2 de marzo de 2013 en: http://www.youtube.com/watch?v=FYH_XYVlj_0

durante una visita real al Louvre³¹⁹. Existen miles de ejemplos similares en museos que han decidido poner al alcance de todo el planeta sus colecciones en línea, entre los que puede destacarse la página de los Museos Vaticanos que ofrece una visita virtual a la Capilla Sixtina con una altísima resolución de imagen y con el recinto completamente vacío, algo que a ningún visitante real le es posible acceder, a ese nivel de la experiencia estética, en un sitio que es frecuentado a diario por multitudes, una experiencia que solo los visitantes virtuales pueden disfrutar³²⁰. Lo anterior sirve para ilustrar en parte los amplios procesos que están forzando a los museos tradicionales a transformar las nociones del museo moderno, en especial aquellas relacionadas con el espacio de exhibición y la apreciación de la obra de arte, en favor de otro tipo de percepciones del museo como lugar de encuentro y de generación de nuevas construcciones de sentido.

La unicidad o excepcionalidad de la evidencia, que en el pasado se encontraba en el centro de la experiencia del museo, ha dado paso a la inserción de las leyes de mercado en función de la sostenibilidad de los museos, los cuales se han visto presionados hacia una transformación radical para asegurar su subsistencia, en una época donde ya no existen los mecenas o los patrocinios altruistas, ni parecieran prolongarse por mucho tiempo más los apoyos derivados del proteccionismo estatal. En este contexto resulta fundamental el retorno a una revisión de lo específicamente museal y la reflexión sobre los alcances y límites de las estrategias de *marketing* que buscan garantizar su sostenibilidad.

Viabilidad del museo

La creciente importancia que los museos han tenido que (se han visto obligados a) dar a los recursos que ofrecen en sus páginas web y a la interacción con sus públicos a través de las redes sociales y los aplicativos de dispositivos móviles durante las últimas dos décadas, es quizás uno de los principales síntomas de una radical transformación —y el comienzo del ocaso definitivo— del museo moderno. Frente a lo anterior, resulta contradictoria la forma en que, desde muchas disciplinas, se critica al museo por los valores que representa (sus orígenes vinculados a la violencia de las invasiones imperialistas, la injusticia de los excesos de poder y la expoliación de muchos por los privilegios de unos pocos), pero

319 Louvre Museum. "Mona Lisa [sic, *Monna Lisa*] – Portrait of Lisa Gherardini, wife of Francesco del Giocondo". Consultada el 2 de marzo de 2013 en: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mona-lisa-%E2%80%93-portrait-lisa-gherardini-wife-francesco-del-giocondo>

320 The Holy See (Vatican), Villanova University (Pennsylvania, USA). "Sistine Chapel - Virtual Tour". Consultada el 3 de marzo de 2013 en: http://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html

al mismo tiempo se intenta proteger el carácter “sagrado” de ese espacio contra la banalización de las dinámicas del mercado y las estrategias comerciales que se han aplicado extensamente en muchos museos para evitar su desaparición y comprobar su capacidad de generación de recursos. A pesar de ello, con frecuencia el museo se rebaja a la condición de un servicio más, de un establecimiento comercial más, no solo para obtener algunos ingresos económicos, sino para adaptar sus lenguajes a las exigencias de las nuevas y jóvenes audiencias. De esta manera, la transformación que los museos comenzaron a experimentar a finales del siglo XX se ha manifestado con mayores dificultades desde la primera década de este siglo y se relaciona con las acciones desesperadas para sobrevivir (miedo a desaparecer ante la supremacía de la sociedad de los consumidores y del éxito de los deportes, el entretenimiento y la sociedad del espectáculo, algo similar a lo que hoy enfrentan los medios dedicados al periodismo de opinión y de análisis). Esta tendencia, cada vez más desarrollada en el campo del turismo cultural, ha llevado a plantear rutas patrimoniales en lugares turísticos que permitan la explotación económica, lo cual ha generado complejas relaciones entre la recreación, la diversión y la educación informal.

La combinación del comercio y la conservación y difusión del patrimonio cultural y natural se ha convertido en uno de los indicadores de la improbable viabilidad del museo moderno en el siglo XXI. Hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX, las contribuciones a la educación fueron una contundente forma de justificación en la asignación de recursos públicos para el sostenimiento de los museos. Pero en el siglo XXI, con la masificación del acceso a la información por medios electrónicos, los museos ya no ocupan el mismo lugar como apoyo a la educación formal. Incluso en este contexto, el reconocimiento de los museos como espacios esenciales de educación informal también ha entrado en un proceso de relativización.

Paradójicamente, uno de los factores que atenta contra la sostenibilidad de los espacios museales es el mantenimiento mismo de la visión estructural-funcionalista del museo, que lo ubica como institución cultural al servicio de la sociedad y de su desarrollo, en abstracto, en términos muy amplios, de tal manera que el museo aparece como un agente que ofrece servicios educativos y culturales derivados directamente de sus colecciones —o de su contenido patrimonial— y expresamente concentrados en ellas. En este enfoque, la sociedad aparece como un ente homogéneo que ha confiado en el museo la misión de preservar una parte de su patrimonio cultural o natural y le demanda organizar y ofrecer servicios educativos y culturales para mantener vigente

este patrimonio y para concientizar a los distintos sectores de la sociedad sobre la importancia de su preservación, investigación y estudio. Esta visión *neutra* de la relación entre museo y sociedad coincide con la definición de museo promovida hasta hoy por el ICOM-Unesco.

No obstante, la principal dificultad que afronta el museo para liberarse de esta visión funcionalista es la propia diversidad de concepciones del museo moderno y contemporáneo que coexisten en la actualidad, las cuales pueden resumirse en cinco grandes tendencias: A) El museo como custodio de colecciones de piezas patrimoniales, adquiridas por su valor excepcional. La conservación del patrimonio cultural y natural para el futuro, como prioridad; B) Desplazamiento del interés centrado en el objeto al interés centrado en la comunidad (John Cotton Dana en el Museo de Newark, los ecomuseos y la Nueva Museología); C) Musealidad: noción de objeto expuesto como medio para expresar o significar algo. La prioridad es la exhibición y la observación más que la conservación y la adquisición. También es fundamental aquí la dimensión del contexto; D) Énfasis en la conceptualización: lo que más interesa son las ideas o conceptos que el museo transmite; y E) La racionalización de la gestión del museo: énfasis en su sostenibilidad y en la capacidad de generar recursos y demostrar su contribución a las dinámicas de la economía local, regional o nacional.

La complejidad en la concepción de la función de los museos para la sociedad actual, radica entonces en la dificultad de articular estas tendencias en una sola institución. Tales tendencias responden a su vez a las múltiples expectativas que desde las diversas disciplinas se reclaman como función principal de los museos, así como a la amplia gama de posibilidades en la coexistencia de muy disímiles imaginarios sociales sobre aquello que los ciudadanos esperan encontrar al interior de un museo cuando lo visitan; entre muchos otros podríamos enumerar:

- Contemplación y disfrute de objetos únicos o especiales por diversas razones (belleza, exotismo, etc.).
- Necesidad de escuchar la narración de historias (el concepto conocido como *engaging through storytelling*)³²¹.
- Búsqueda de oportunidades de “educación informal”, educación abierta y gratuita o aprendizaje permanente (*open learning technologies, free learning, lifelong learning*).
- Necesidad de vivir o sentir un espacio de “lo sagrado laico”.

321 Si bien este concepto se ha aplicado extensamente en los campos de la educación y la pedagogía, la literatura, el periodismo, las estrategias de publicidad y mercadeo, y, en general, en todos los géneros y medios narrativos, su aplicación presenta variaciones específicas en el campo de los museos, como espacios singulares de comunicación e interacción con audiencias diversas. Un amplio panorama de este concepto aplicado en museos es analizado por Leslie Bedford en su ensayo “Storytelling: The Real Work

- Necesidad de sentirse parte de una comunidad (local, regional, nacional o mundial, o de un campo disciplinario en particular).

- Tener la oportunidad de acceder a un espacio “privilegiado”, “exclusivo”, donde se conservan piezas excepcionalmente valiosas que solo los potentados podrían poseer y/o donde trabajan científicos destacados en el campo específico del museo.

- Necesidad de verificar la existencia de un lugar donde ciertos “valores patrimoniales” de la sociedad son conservados y preservados para el futuro (donde es posible garantizar a los ciudadanos que ciertos objetos, obras o especímenes, que por diversas razones son considerados dignos de preservarse para las futuras generaciones, son en efecto cuidados y preservados).

Este último imaginario es el que ha impulsado la tendencia desde mediados del siglo XX –promovida con mayor énfasis a partir de mayo de 1968– a “democratizar” los acervos de las instituciones culturales, en particular de los museos, con el fin de permitir el ingreso de objetos populares a las colecciones de los museos para que estos reconozcan su valor cultural al mismo nivel de los objetos representativos de los valores de la aristocracia, de las instituciones del poder político y religioso, o de las clases hegemónicas.

En este mismo sentido, el reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial como una categoría autónoma (aunque no independiente), claramente delimitada y distinta del patrimonio material, responde a requerimientos –provenientes de distintos campos de las ciencias sociales– de democratizar las categorías del patrimonio cultural que se habían afincado en la herencia de la Ilustración y la cultura letrada. Es claro que la percepción de la experiencia de los visitantes en los museos cambió radicalmente con el surgimiento y desarrollo del cine y de los medios masivos de comunicación, transformación sobre la cual aún queda mucho por investigar. La aproximación a las colecciones y exhibiciones de los museos está ahora mediada por los lenguajes contemporáneos de la imagen, las narrativas cinematográficas y los códigos visuales desarrollados por la publicidad, la televisión e Internet.

Riesgo de convertirse en “no-lugar”

Así mismo, en lo relativo a la función educativa de los museos, las grandes transformaciones en los enfoques pedagógicos al interior de las instituciones de educación formal, así como el acceso acelerado a oportunidades de educación abierta y a distancia, junto con las

oportunidades gratuitas de educación a través de la red global en el marco de las concepciones contemporáneas de la sociedad del conocimiento avanzada³²², imponen en el siglo XXI una visión radicalmente distinta del rol social y educativo que los museos tuvieron hasta finales del siglo XX.

En las últimas décadas, al tiempo que el número de museos se ha incrementado considerablemente en todo el mundo, ha sido también más frecuente el cierre de otros museos, situación que pone a prueba la relatividad de la definición del museo como “institución permanente”. En su gran mayoría tales cierres (v. gr. el Museo del Mar, en Mar del Plata, Argentina; el Museo *Beatlemania Hamburg*, en Hamburgo, Alemania; el Museo de la Ciudad, en Madrid, España³²³; o el Museo de Artes y Tradiciones Populares y el Museo del Siglo XIX, en Bogotá) se deben a un descenso en las posibilidades de financiación de mecenazgo privado o de fuentes públicas de recursos, como resultado de procesos graduales, simultáneos e interdependientes de disminución del respaldo político a los museos y de reducción de visitantes —ante las limitaciones del propio museo para promover masivamente lazos de comprensión y aprehensión simbólica—, lo que se traduce en una reasignación de los recursos a otro tipo de actividades y de necesidades de inversión social. Las decisiones sobre el cierre de un museo involucran consideraciones no solo económicas sino también políticas, en la medida en que la supresión de sus servicios pueda afectar a sectores más o menos amplios de la sociedad. De lo contrario, como suele ocurrir en muchos casos, las colecciones del museo que se cierra pasan a ser propiedad de otros museos e instituciones culturales o, en casos más críticos registrados en varios países, llegan a ser vendidas a particulares o entregadas como parte de pago de las obligaciones o deudas adquiridas por el museo clausurado.

322 En el caso de la Comunidad Económica Europea, la creación de un Programa de Aprendizaje Permanente (PAP), vinculado al Organismo Autónomo de Programas Educativos Europeos (OAPPE), “pretende contribuir a la creación de una sociedad del conocimiento avanzada, con un desarrollo económico sostenible, más y mejores posibilidades de empleo y mayor cohesión social. El objetivo general es facilitar el intercambio, la cooperación y la movilidad entre los sistemas de educación y formación de los países europeos que participan, de forma que se conviertan en una referencia de calidad en el mundo.” Consultado el 9 de marzo de 2014 en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32006D1720&from=EN>

323 Al cerrarse este Museo en 2012, por restricciones financieras del Ayuntamiento de Madrid, la Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos de la ciudad realizó “un «exhaustivo inventario» con todos los objetos, para así poder trasladar las piezas y maquetas con valor patrimonial a los museos de San Isidro o de Historia. El resto se destinarán a dependencias municipales o se ofrecerán en depósito a las instituciones representadas”. En: Madrid (Redacción). *Madrid cierra el Museo de la Ciudad para hacer frente a las facturas de Gallardón. Reubicará las obras de mayor valor patrimonial en otros centros de la capital*. Madrid, La Vanguardia, 16 de julio de 2012. Consultado el 9 de marzo de 2014, en: <http://www.lavanguardia.com/local/madrid/20120716/54325908919/madrid-cierra-museo-ciudad-poder-pagar-deudas-gallardon.html>

Cada vez más, bajo condiciones económicas inestables, el museo está corriendo el riesgo de convertirse en una especie de “no-lugar”³²⁴: progresivamente está siendo considerado un espacio marginal o accesorio para la educación formal; también es percibido como marginal para la mayoría de las instituciones que promueven la educación permanente o educación a lo largo de la vida; es igualmente marginal para el sector de turismo y recreación, exceptuando los museos nacional o mundialmente famosos; todavía más marginal –salvo en el caso de los grandes museos de las metrópolis– para el conjunto de las instituciones relacionadas con la preservación del patrimonio cultural material y monumental; no es reconocido aún como espacio determinante en los procesos de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial; tampoco es visto como espacio de gran trascendencia en el conjunto de las estrategias de preservación y difusión del patrimonio natural; y, salvo casos excepcionales (v.gr. el Museo Guggenheim de Bilbao), el museo también es percibido como un espacio marginal en el contexto de la economía de la cultura y de las estrategias de impacto económico local.

La descripción anterior confirma entonces la necesidad de una mayor comprensión del carácter sistémico del museo, en cuanto organismo que articula las categorías que se han revisado en el presente estudio, donde sus componentes no pueden ser vistos de manera aislada ni pueden actuar de manera independiente sino en una relación sinérgica –a pesar de las tensiones expuestas en *El efecto rizoma*– que permite configurar el espacio del museo como lugar de experiencias y relaciones significativas a partir de la conjunción de diversos patrimonios. Sin embargo, esta complejidad de la organización del museo únicamente puede activarse desde su interior, con ayuda exterior por supuesto, pero su articulación y proyección solo son posibles a partir de las acciones promovidas por su equipo gestor, puesto que, como lo señala D. Carr,

324 Si bien los museos en su mayoría, en el contexto de los análisis de Marc Augé, corresponderían plenamente a la categoría antropológica de los *lugares* (caracterizados por ser espacios identitarios, relacionales e históricos), en el futuro muchos de ellos podrían transformarse en *no-lugares* si se concentran en la dimensión conservacionista o se reducen a ser utilizados como espacios de recreación y dejan de ser reconocidos como lugares significativos para la construcción de relaciones y de identidad. Es en este sentido en el que se propone la referencia a una especie de *no-lugar*: si se enfatiza en la dimensión de consumo, recreativa o turística de los museos, éstos corren el riesgo de asimilarse a los supermercados y centros comerciales; y si llegase a predominar la función conservacionista de los museos, éstos corren riesgo de ser percibidos como simples espacios para alojar las colecciones transitoriamente o para tratar sus deterioros en una continua lucha contra el tiempo, intentando postergar su inevitable desaparición (el mismo carácter transitorio de los hoteles y hospitales que alojan huéspedes y pacientes en sus habitaciones durante períodos indeterminados).

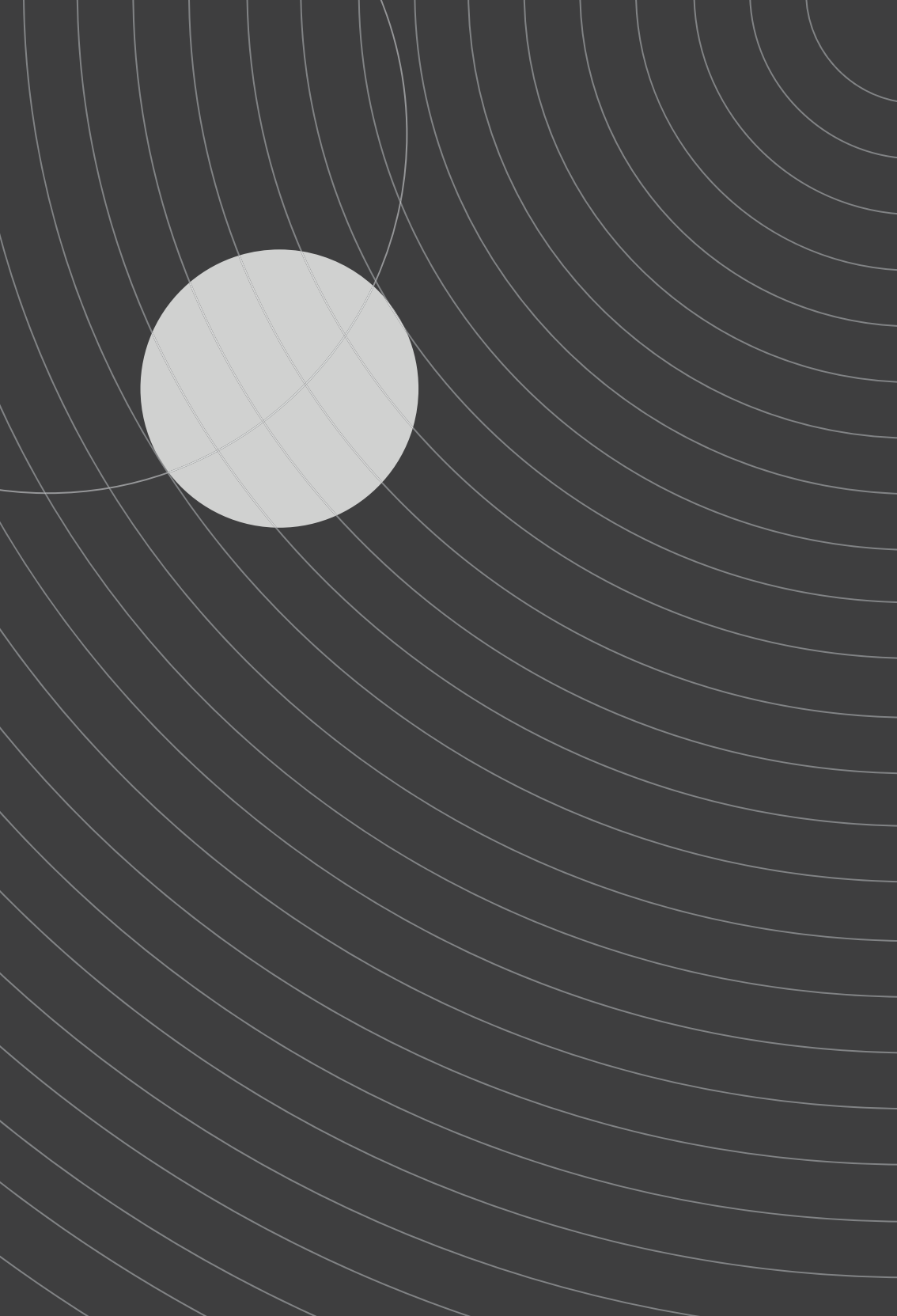
[...] para comunicar su integridad y consideración, un gran museo comprende y actúa sobre tres aspectos. Primero, se sostiene a sí mismo para ser utilizado por todo el conjunto de la cultura, invitando a todo usuario posible. Segundo, reconoce que, en su mayoría, las dimensiones de nuevas formas de pensamiento están escondidas; ellas se hacen visibles solo al usuario inspirado, y no inmediatamente. Y tercero, en consecuencia, un gran museo inspira paciencia y coraje; entrega su atención al usuario y tiene siempre en mente al usuario; promete y comienza una larga conversación [...] ³²⁵.

En este contexto, la justificación para continuar asignando recursos a un museo, por parte de gobiernos e instituciones públicas, o de mecenas y empresas privadas, solo se demuestra con base en el nivel de apropiación de las comunidades hacia el museo en particular y en la pertinencia que el museo mismo pueda demostrar en cuanto a los servicios y beneficios que ofrece a la sociedad. De lo contrario el museo, en su carácter de institución, fácilmente puede dejar de existir como organismo coherente y articulado aun cuando sus componentes continúen existiendo, lo cual evidencia una vez más la noción de museo como sistema: es claro entonces que un edificio que guarda colecciones y que permite el acceso del público no alcanza a ser realmente (ni a sostenerse como) un museo.

Después de casi cuatro siglos, estamos asistiendo a la transformación paulatina del museo moderno (o su ocaso metamórfico) en un proceso relacional que incluiría la recuperación de elementos esenciales del *Mouseion* griego como lugar de pensamiento, reflexión, estudio y creación, es decir, la configuración de un compuesto cuyas características se ubican entre las de un templo profano, con funciones rituales seculares, un espacio para la inspiración y la creación artística, un lugar para el encuentro, el reconocimiento de la diversidad y la construcción de identidad y ciudadanía, un espacio narrativo con recursos pedagógicos para la educación a lo largo de la vida, un lugar para la valoración y preservación del patrimonio cultural y natural, material e inmaterial (uno de los lugares en la sociedad “donde la memoria [colectiva] se cristaliza y se secreta a sí misma” ³²⁶) y un instituto de pensamiento filosófico y científico.

325 David Carr. Op. cit.: 16.

326 Pierre Nora, “Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*” [1984], *Representations* 26 (Spring 1989): 7.



Segunda parte

Hacia una ley de museos en Colombia



Vista parcial del Bosque sonoro en el Museo Violeta Parra,
Santiago, Chile, 2015.
Fotografía: ©William Alfonso López Rosas

IV. Caracterización legal del museo en cinco países de Iberoamérica

El análisis de la conceptualización del museo presente en la legislación de cinco países de Iberoamérica se orienta a indagar sobre el nivel de protección integral de las instituciones museales en esta región —más allá de la sola protección de las colecciones y los edificios que las albergan— a partir del grado de comprensión e integración de las categorías que constituyen el museo como sistema y espacio de lo público para el ejercicio de los derechos culturales, mediante la construcción de relaciones en torno al patrimonio cultural y natural, material e inmaterial, abierto al servicio de todos los sectores de la sociedad.

Los países escogidos para el análisis legislativo fueron seleccionados teniendo en consideración su profusa tradición normativa en materia del patrimonio cultural y los museos (en orden alfabético: Argentina, Brasil, Colombia, España y México), los cuales a su vez encabezan la lista de naciones iberoamericanas con mayor cantidad de museos en sus territorios³²⁷. Inicialmente se examinó la pertinencia de incluir otros países de la región que también han aportado desarrollos significativos en el campo normativo del patrimonio cultural y los museos, tales como Chile, Cuba, Perú y Portugal, pero ello implicaba exceder demasiado los tiempos de investigación.

Como hipótesis inicial se consideró que, en la mayoría de nuestros países, aún no se ha comprendido la complejidad de este espacio de múltiples funciones sociales (descritas en las diez categorías iniciales y seis transversales de análisis), lo cual ha llevado a fijar en las legislaciones de museos una visión fundamentalmente monumentalista y conservacionista. Esta hipótesis podría parecer demasiado obvia a la luz de los estudios que N. García Canclini realizó en México hace ya dos décadas, cuando describió cuatro paradigmas político-culturales que sustentan los fines de preservación del patrimonio cultural³²⁸. El primero, denominado *tradicionalismo sustancialista*, corresponde a una visión metafísica que busca hacer trascender el pasado más allá de los cambios sociales a través de la conservación de modelos estéticos y simbólicos

327 Según el Registro de Museos Iberoamericanos (RMI), proyecto desarrollado por el Observatorio Iberoamericano de Museos del programa intergubernamental Ibermuseos, los países de esta región con mayor número de museos en sus territorios son, en orden decreciente, Brasil (con 3.818 museos), España (con 1.640), México (con 1.263), Argentina (con 1.017) y Colombia (con 755). Consultado el 2 de junio de 2019 en: <http://www.rmiberoamericanos.org/Home/Recursos>

328 N. García Canclini habla de la existencia de, al menos, cuatro paradigmas, pues es evidente que otras perspectivas políticas y filosóficas pueden aportar paradigmas adicionales.

sobresalientes en la historia *culta* de formas y estilos. El segundo es la concepción *mercantilista* del patrimonio con relación a la valorización de las inversiones frente a las ganancias futuras del turismo y el mercado inmobiliario, concepción vinculada a la cultura del espectáculo. El tercer paradigma está situado en la concepción *conservacionista* y *monumentalista* que sustenta la promoción del patrimonio cultural por parte del Estado, en la medida en que las acciones públicas de protección y preservación del patrimonio se concentran en aquellos bienes culturales que se han constituido en símbolos de la nacionalidad y de grandeza de un pasado común, lo cual enfoca en el pasado mismo la legitimación del sistema político y la justificación de las enormes inversiones en la conservación de monumentos, a pesar de los problemas de pobreza del presente. Y el cuarto paradigma, denominado *participacionista*, está vinculado a una concepción democrática de los procesos de valoración y selección de aquel patrimonio cultural que debe preservarse, en la medida en que son las necesidades y expectativas de los ciudadanos en el tiempo presente las que orientan de manera participativa el diseño de las políticas de valoración, protección y uso de este patrimonio³²⁹.

Los últimos tres paradigmas descritos por N. García Canclini corresponden a los principales agentes de la gestión del patrimonio cultural (esto es: el sector privado, el Estado y las comunidades, respectivamente), lo cual conduciría a pensar que, siendo éste un análisis de la legislación estatal, resultaría obvio el predominio del paradigma conservacionista y monumentalista. No obstante, aunque en gran parte se ha logrado la constatación de esta hipótesis, también se ha constatado la imposibilidad de mantener aislados estos paradigmas, por cuanto son los agentes mismos quienes intervienen en la construcción de las legislaciones y quienes son portadores o defensores de posiciones políticas determinadas (y, en la práctica, hoy resulta improbable el funcionamiento de un Estado demócrata que pueda trabajar aislado, sin permitir la intervención directa de distintos sectores de la sociedad, en mayor o menor grado).

Debido a que, solo hasta años recientes, se ha reconocido ampliamente la valoración del patrimonio cultural *inmaterial* en el ámbito internacional —la Convención para su salvaguarda fue suscrita apenas en 2003 y ratificada entre 2005 y 2008 en la legislación de los países analizados— los lentos procesos de cambio han provocado el mantenimiento de un gran énfasis en la visión monumentalista y conservacionista de museo, impulsada durante varias décadas desde las propias políticas culturales

329 Néstor García Canclini, "Los usos sociales del patrimonio cultural". En: Enrique Florescano (comp.). Op. cit.: 48-50.

internacionales promovidas por la Unesco en sus diversas declaraciones y convenciones (directamente, o a través de ICOM³³⁰, ICCROM³³¹ e ICOMOS³³²). Como consecuencia lógica, hemos visto que en casi todas las legislaciones no se encuentra suficientemente protegido el espacio del museo de manera integral, puesto que las medidas legales de protección se dirigen aún esencialmente a la preservación de sus componentes *materiales*: el patrimonio cultural mueble e inmueble.

Lo anterior tiene profundas raíces en los procesos de recuperación de los efectos devastadores que en Europa produjeron las dos Guerras Mundiales, lo cual significa que no ha obedecido necesariamente a las diversas posiciones políticas de los representantes de todos aquellos países que han participado en el diseño de estos instrumentos internacionales, sino más bien al predominio de las disciplinas relacionadas con la investigación y conservación de bienes culturales muebles e inmuebles en tales instancias de decisión. También deben considerarse —como elementos que llegan a influir en la toma de decisión en cada caso analizado en las disposiciones legislativas— las concepciones que cada uno de los gestores se ha formado a partir de las relaciones que se construyen hacia el patrimonio cultural y natural a lo largo de la vida, las cuales pueden ser muy diversas, en la medida en que las inclinaciones y preferencias de cada ser humano no solo son política, filosófica y biológicamente determinadas, sino que también son alimentadas por experiencias psicosociales de infancia y de vida muy distintas que desarrollan actitudes específicas hacia su propio patrimonio, especialmente en su dimensión de herencia recibida de los mayores o de las generaciones anteriores.

De esta forma, algunas personas consideran fundamental partir de la conservación del patrimonio como un principio orientado a garantizar su disfrute, no solo para las actuales generaciones sino para el futuro (enfoque vinculado al concepto de *permanencia*), con lo cual la viabilidad para emprender actividades en torno al patrimonio estaría siempre condicionada por su grado de garantía de no afectación al patrimonio

330 Sigla en inglés del *International Council of Museums*, organismo no gubernamental creado en 1946, reconocido por la Unesco desde 1949, vinculado a la Unesco como organismo consultivo desde 1962 y como asociado desde 1996.

331 La sigla está compuesta por las iniciales del *International Centre for Conservation*, creado por la Unesco en su IX Conferencia General celebrada en Nueva Delhi en 1956, junto con las primeras letras de la ciudad donde fue establecido en 1959 (Roma). En la actualidad conserva esta sigla pero se denomina *International Centre for the Study and the Preservation and Restoration of Cultural Property*. Colombia es miembro desde el 18 de mayo de 1971.

332 Sigla en inglés del *International Council on Monuments and Sites*, organismo no gubernamental creado en 1964, reconocido por la Unesco desde 1966, vinculado a la Unesco como organismo consultivo desde 1970 y como asociado desde 1996.

mismo. La posición anterior contrasta con la de otras personas que pueden encontrar válido aprovechar su patrimonio o herencia hasta el máximo, aunque ello implique en ocasiones consumirlo casi totalmente hasta su extinción, perspectiva que, trasladada al patrimonio de una sociedad, también podría ser válida en cuanto lograrse demostrar que su utilización extrema representó una gran inversión social para la transformación de una comunidad en condiciones de vulnerabilidad o para el mejoramiento de la calidad de vida de una nación en el presente³³³. Tales posiciones extremas son particularmente evidentes en relación con el patrimonio natural, en un amplio espectro que va desde las políticas conservacionistas y ecologistas, hasta las políticas mercantilistas del turismo y de la explotación forestal, agroindustrial y minera.

Estas dos posiciones opuestas, así como sus múltiples variaciones, son mucho más complejas de lo que parecen, en la medida en que sus motivaciones implican aspectos tanto filosóficos, sociológicos, psicosociales y psicoanalíticos, como aquellos relacionados con las posiciones políticas, con las posibilidades de acceso al poder o, en casos extremos, con la ambición de demostrar superioridad o dominación sobre otros (lo cual involucra, a su vez, enfrentamientos y conflictos de muy diversa índole, en parte relacionados con los intereses y las tensiones internas de los campos disciplinares analizados atrás en *El efecto rizoma*). En otras palabras, es innegable que las variaciones de perspectiva frente a la preservación y uso social del patrimonio dependen también de los intereses de los grupos sociales que integran los agentes, quienes, en ocasiones, pueden tener un mayor interés en alcanzar metas personales —vinculadas al afán de reconocimiento por parte del medio social, político o académico al que pertenecen, más allá de las metas puramente institucionales— o en otros casos una genuina voluntad de privilegiar el servicio social y las aspiraciones de mejoramiento de la calidad de vida de la comunidad sobre otro tipo de intereses más orientados a rendir culto irrestricto a la tradición, consolidar un determinado sistema de valores, o reproducir y mantener los códigos irreflexivos que componen el sistema de información imperante.

Como se analizó en el segundo capítulo, los procesos de construcción y uso social del patrimonio cultural y natural siempre estarán permeados por las diversas posiciones filosóficas, políticas

333 Si bien una parte importante fue rescatada y trasladada antes de su inundación, es el caso de la pérdida irreparable de extensas zonas de patrimonio arqueológico que quedaron sumergidas por la construcción de la represa alta de Asuán en el río Nilo (1958-1970), entre el sur de Egipto y el norte del Sudán, y de la represa de “Las tres gargantas” del río Yangtsé (1994-2010), en la región central de China.

y económicas de quienes los lideran, siendo imposible evitar la incidencia de complejos intereses, tanto sociales como personales. Es en este contexto que el museo, igual que el monumento, induce a confrontar nuestra percepción personal del pasado con la significación social del mismo. En palabras de Françoise Choay,

tanto para quienes lo erigen, como para aquellos que reciben sus mensajes, el monumento es una defensa contra los traumas de la existencia, una medida de seguridad. Es el garante de los orígenes, aliviando las ansiedades inspiradas por las incertidumbres de nuestros orígenes. Antídoto contra la entropía, contra la acción disolvente del tiempo sobre todas las cosas naturales y artificiales, parece apaciguar nuestro temor a la muerte y a la aniquilación³³⁴.

Por supuesto esta visión del monumento, focalizada en una percepción individual o intimista del pasado, no permite develar el profundo impacto que los monumentos han tenido sobre el mantenimiento del *statu quo* y sobre su utilidad para garantizar, a quienes los erigen, un futuro consolidado a partir de su vinculación directa con las relaciones de poder expresadas en el pasado instituido (la denominada “historia oficial”).

Si bien el presente estudio no pretende hacer énfasis en esta visión, es necesario reconocer que sería ingenuo no mencionar, al menos, esta clara asociación del enfoque conservacionista del patrimonio cultural con una instrumentalización política y económica del monumento (en cuanto a los réditos de poder inherentes a la utilización del museo como monumento de manera preponderante). Como lo ha planteado Hugo Achugar, “el monumento borra, tacha, cancela toda otra posible representación que no sea la representada por el monumento. La visibilidad del monumento vuelve invisible todo aquello y todos aquellos que el monumento niega o contradice”³³⁵. Desde esta perspectiva el museo, igual que el monumento, no puede eludir ser afectado por las políticas de la memoria adoptadas en el territorio al que pertenece, las que en gran parte se evidencian en la manera en que el museo es abordado en las legislaciones objeto de este estudio.

Como punto de partida, se ha aceptado la imposibilidad de asumir a profundidad un análisis semiótico del discurso, en parte por limitaciones de tiempo y por la carencia de elementos metodológicos suficientes para

334 Françoise Choay. *Ibíd.*

335 Hugo Achugar, “El lugar de la memoria. A propósito de monumentos (motivos y paréntesis)”. En: Jesús Martín-Barbero, Fabio López de la Roche y Jaime Eduardo Jaramillo (eds.), *Cultura y globalización* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales, 1999): 155.

emprender este tipo de análisis, y en parte porque, con frecuencia, las legislaciones han sido construidas con la intervención de un número indeterminado de agentes que no siempre se encuentran vinculados al sector cultural, lo cual pudo conducir al uso de terminología que no necesariamente es evidencia de una intencionalidad concreta de utilización del museo como instrumento para ciertos fines (es decir, aun cuando en el lenguaje se manifiesten los imaginarios de museo predominantes en ciertos ámbitos sociales, en muchos casos su aplicación legislativa resulta aleatoria como producto del desconocimiento del medio museístico. Lo anterior, desde otra perspectiva, confirmaría los planteamientos expuestos atrás en *El síndrome de Babel*).

También conviene aclarar que en el presente estudio no se incluyen referencias a la legislación relacionada con los distintos aspectos del patrimonio cultural y natural en sentido amplio, ni con las disposiciones tributarias de fomento y mecenazgo, a menos que en ellas se encuentren mencionadas la definición y funciones de los museos de manera explícita. De igual forma, y por razones similares, no se incluyen referencias a las leyes de creación de museos individuales, puesto que se considera que tales instrumentos responden a una concepción específica que no podría aplicarse como definición general de los museos en cada país, ni podría tomarse necesariamente como reflejo o expresión de una política estatal de museos. Tampoco se incluyen referencias a los decretos y otras normas derivadas de la legislación (con excepción de algunos decretos-ley autorizados por el poder legislativo), teniendo en cuenta que los decretos reglamentarios tienen como finalidad desarrollar en detalle las disposiciones legales y describir los procedimientos y alcances de su aplicación, motivo por el cual, en sentido estricto, en tales decretos no se encontrarían disposiciones que difieran sustancialmente de los mandatos emanados de la ley³³⁶.

De esta manera, la metodología de análisis se enfocó en tomar como objeto de estudio las definiciones de museo existentes en las legislaciones (tanto en su definición directa como en la caracterización tácita del museo mediante las referencias a sus funciones sociales), a partir de la identificación de la presencia total o parcial, en mayor o menor grado, de las diez categorías iniciales de análisis (y sus seis componentes transversales) descritas atrás.

A continuación se exponen los resultados de la identificación de

336 No sobra subrayar que los decretos reglamentarios, por ser emanados del poder ejecutivo, solo tienen la facultad de implementar las disposiciones legales, estando la facultad de legislar reservada únicamente al ámbito del poder legislativo.

esta presencia (o ausencia) en la legislación de los países analizados (presentados en orden alfabético), como un balance general por país, sin adentrarnos en las conclusiones de los hallazgos, las cuales se presentarán en el último capítulo.

A. El museo en la legislación de Argentina

Si bien existe normatividad sobre creación de museos específicos desde el siglo XIX, la primera legislación nacional sobre caracterización y protección general de museos fue expedida por el Congreso Argentino en Buenos Aires en 1940, mediante la cual se creó la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, dependiente del Ministerio de Justicia y de Instrucción Pública (Ley 12.665 del 30 de septiembre de 1940, reglamentada por Decreto Nacional 84005 de 1941 y actualizada por la Ley 24.252 del 13 de octubre de 1993). A esta ley antecedió el decreto presidencial del 28 de abril de 1938 —por el cual se creó la Comisión Nacional de Museos y Lugares Históricos— y éste tuvo como antecedente el decreto expedido por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto en agosto de 1919, por el cual se creó el Patronato Nacional de Sitios y Monumentos Históricos con el propósito de “levantar un inventario de los sitios, monumentos, y cualquier otra clase de bienes u objetos dignos de ser conservados por su concepto histórico o artístico”³³⁷.

En la ley de 1940 no se define el museo de manera explícita sino se mencionan en general los “museos históricos” (art. 9.º), los “bienes históricos y artísticos, lugares, monumentos” (art. 2.º), así como los “inmuebles y documentos” (art. 3.º). En la misma ley se dispone la expropiación, con indemnización, de los “lugares, monumentos, inmuebles y documentos de propiedad de particulares que se consideren de interés histórico o histórico-artístico” y se determina que “ningún objeto mueble o documento histórico” podrá ser vendido o salir del país sin contar con previa autorización de la Comisión (arts. 5.º y 8.º). Igualmente se ordena la subsecuente expedición de decretos reglamentarios sobre el “carácter cultural, docente y administrativo” de los *museos históricos*, las publicaciones a su cargo y “la labor técnica y administrativa de conservación y restauración de los lugares y

337 María Elida Blasco, *Iniciativas privadas, intereses políticos y del Estado en la organización de los museos de historia entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX*. Trabajo final presentado para uno de los seminarios del Doctorado en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, titulado “Democracia, Estado y Sociedad en la Argentina contemporánea, 1912-1970”, dictado por el Prof. Luis Alberto Romero en el 2.º cuatrimestre del año 2007: 18. Consultado el 4 de agosto de 2013 en: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/blasco3.pdf>

monumentos históricos” (art. 9.º).

Como acto legislativo precedente se encuentra la Ley 9080 de 1913, con la cual se declaró la protección del patrimonio arqueológico y paleontológico, en cuyo reglamento —adoptado en 1921— se asignan funciones de registro y conservación de dicho patrimonio a los tres museos públicos relacionados con estas disciplinas³³⁸. Más recientemente, en la Ley Nacional N.º 25.743 sobre Protección del patrimonio Arqueológico y Paleontológico, sancionada el 4 de junio de 2003, se dispone que las colecciones y objetos de estos patrimonios “sólo podrán ser transferidos a título gratuito por herencia o bien por donación a instituciones científicas o museos públicos, nacionales, provinciales, municipales o universitarios” (art. 18).

Cabe señalar que la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos —organismo que funciona hasta el presente con base en la misma ley de 1940, actualizada en algunos de sus artículos en 1993— actuó desde sus inicios en estrecha vinculación con la Academia Nacional de la Historia (puesto que los vocales de la Comisión eran miembros de la Academia) y, en tal sentido, su interés primordial se enfocó en los museos históricos relacionados con la construcción de la República Argentina, sus principales personajes y acontecimientos heroicos, sus “trofeos” y “reliquias”, incluyendo la valoración de colecciones con piezas coloniales y de arte religioso³³⁹. Esta Comisión depende hoy del Ministerio de Cultura de la Nación.

También la Ley 25.197, que tiene como fin la creación del Registro Nacional de Bienes Culturales y fue sancionada el 10 de noviembre de 1999, se refiere a los museos tácitamente como depositarios de bienes muebles del patrimonio cultural de la nación, en los siguientes términos: “Los museos y todos los organismos públicos nacionales a los cuales se hayan cedido obras en calidad de préstamo deberán consignar los datos de sus respectivos patrimonios históricos artísticos a la Secretaría de Cultura de la Nación, a fin de constituir un inventario completo en el marco de un sistema informático” (art. 6.º).

En cuanto a la protección del patrimonio cultural reunido específicamente en los museos y otras instituciones, es importante señalar la legislación concerniente a la adhesión a convenciones

338 Norma Ratto, *Patrimonio arqueológico y megaproyectos mineros: el impacto arqueológico en detrimento de su potencial para el desarrollo sostenido regional en la provincia de Catamarca (Argentina)*. Tesis de Maestría en Estudios Ambientales. (Buenos Aires: Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES), 2001): 55.

339 María Elida Blasco, “De objetos a «patrimonio moral de la nación». Prácticas asociadas al funcionamiento de los museos históricos en la Argentina de las décadas de 1920 y 1930”, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. Debates 2012, Online since 13 December 2012. Consultado el 28 de julio de 2013, en: <http://nuevomundo.revues.org/64679>; DOI : 10.4000/nuevomundo.64679

internacionales. La más relevante es quizá la Ley 19.943, sancionada el 13 de noviembre de 1972, por la cual se aprueba la *Convención de la UNESCO sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales*, aprobada en la 16.^a reunión de la Conferencia General de la Unesco en París el 14 de noviembre de 1970. En esta Convención se reitera el papel de los museos como responsables de la protección y preservación de bienes muebles del patrimonio cultural, cuando incluye dentro de las medidas que deben adoptar los Estados miembros la de “impedir la adquisición de bienes culturales procedentes de otro Estado Parte en la Convención, por los museos y otras instituciones similares situados en su territorio, si esos bienes se hubieran exportado ilícitamente después de la entrada en vigor de la Convención”, así como “prohibir la importación de bienes culturales robados en un museo” (art. 7.º). De igual manera, una de las consideraciones de la Convención reconoce que “los museos, bibliotecas y archivos, como instituciones culturales, deben velar por que la constitución de sus colecciones se base en principios morales universalmente reconocidos”. Un aspecto sobresaliente de esta Convención es la consideración de los museos como parte de las instituciones científicas y técnicas fundamentales para la protección del patrimonio cultural, cuando dispone que los Estados miembros deben *establecer uno o varios servicios de protección del patrimonio* que tendrán dentro de sus funciones la de “fomentar el desarrollo o la creación de las instituciones científicas y técnicas (museos, bibliotecas, archivos, laboratorios, talleres, etc.) necesarias para garantizar la conservación y la valoración de los bienes culturales” (art. 5.º).

Otra norma similar es la Ley 25.568, sancionada el 10 de abril de 2002, por la cual se aprueba la *Convención sobre Defensa del Patrimonio Arqueológico, Histórico y Artístico de las naciones Americanas – Convención de San Salvador* – adoptada en Washington el 16 de junio de 1976. Dicha Convención, si bien se concentra en la protección de los bienes muebles para impedir su exportación ilícita, estipula el compromiso de los Estados miembros de promover “la creación y desarrollo de museos, bibliotecas, archivos y otros centros dedicados a la protección y conservación de los bienes culturales”, orientados al cumplimiento de la responsabilidad de cada Estado en la “identificación, registro, protección, conservación y vigilancia de su patrimonio cultural” (art. 8). Con el fin de permitir la circulación de estos bienes con fines exclusivamente culturales, la Convención establece que “los bienes que se encuentren fuera del Estado a cuyo patrimonio cultural pertenecen, en carácter de préstamo a museos o exposiciones o instituciones científicas, no serán objeto de

embargo originado en acciones judiciales públicas o privadas” (art. 16).

La Constitución Nacional Argentina otorga autonomía especial a las provincias, las cuales “se dan sus propias instituciones locales y se rigen por ellas. Eligen sus gobernadores, sus legisladores y demás funcionarios de provincia, sin intervención del Gobierno federal” (art. 122). Así mismo, “cada provincia dicta su propia constitución, conforme a lo dispuesto por el artículo 5.º asegurando la autonomía municipal y reglando su alcance y contenido en el orden institucional, político, administrativo, económico y financiero” (art. 123). En este contexto, aunque existen diversas leyes para la protección del patrimonio de las provincias³⁴⁰, la entidad territorial pionera en legislación específica sobre museos ha sido la Provincia del Chaco, con la Ley 6.201 sancionada el 20 de agosto y promulgada el 7 de noviembre de 2008, en la cual se toma como referentes principales la definición del ICOM y la legislación española, por cuanto se definen los museos como “las instituciones de carácter permanente, sin fines de lucro, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que adquieren, documentan, conservan, investigan, interpretan, comunican, difunden y exhiben de manera científica, estética y didáctica, evidencias materiales e inmateriales de valor histórico, artístico, científico y técnico” (art. 2.º, inciso a). De manera contundente, en el inciso b del mismo artículo se aclara que “los conjuntos de objetos culturales o colecciones de objetos conservados por una persona física o jurídica que no reúnan todos los requisitos enunciados en el inciso a) del presente artículo, no se considerarán museos”. Las funciones de los museos son descritas en forma precisa, así:

- a) La adquisición, investigación, documentación, conservación, restauración, interpretación, exhibición y comunicación de las colecciones.
- b) La investigación referida a los objetos y conjuntos de objetos museales, materiales e inmateriales, de su disciplina de base o entorno cultural.
- c) La organización periódica de exposiciones acordes con su naturaleza o especialidad.
- d) La elaboración y publicación de catálogos y monografías relacionados con su acervo.
- e) La elaboración y realización de actividades culturales tendientes a la consecución de sus fines.
- f) La realización y desarrollo de actividades pedagógicas y

340 Entre ellas cabe mencionar la Ley 4076 de la Provincia del Chaco, sobre “Protección del Patrimonio Cultural y Natural Provincial”, sancionada el 14 de septiembre de 1994, por la cual se crea la Comisión Provincial para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural.

recreativas, acordes con su naturaleza o especialidad.

g) Otras funciones que se les encomiende por sus normas estatutarias, por la incorporación de nuevas tecnologías o por disposición legal o reglamentaria.

Los museos podrán desarrollar actividades complementarias atinentes a sus fines siempre y cuando cuenten con instalaciones adecuadas y la actividad a realizar no perjudique el patrimonio ni el normal desarrollo de sus funciones. [Art. 5.º]

Las funciones fijadas por esta ley a los museos —en su mayoría inspiradas en el *Reglamento de Museos de Titularidad Estatal* de España, como se verá más adelante— desarrollan de manera consecuente las actividades descritas en la definición de museo, con un claro énfasis en la conservación, preservación, exhibición y divulgación del patrimonio a través de diversos medios. Así mismo, se fijan como obligaciones de los museos las de “a) Contar con un inventario actualizado de su patrimonio; b) Fijar días y horarios de apertura y publicitarlos; c) Difundir los valores culturales de los bienes custodiados y publicitar los servicios al público; d) Facilitar el acceso a las colecciones a investigadores acreditados; e) Garantizar la seguridad y conservación de su acervo; f) Todos los procedimientos de restauración y conservación deberán ser reversibles, identificables y documentados” (art. 11).

También la provincia de Santa Fe llevó a cabo la expedición de una ley en el mismo año: la Ley N.º 12.955 de Protección, Preservación y Conservación del Acervo Natural, Histórico y Cultural de los Museos de la Provincia de Santa Fe, sancionada el 27 de noviembre de 2008, y su respectivo Decreto Reglamentario N.º 2789 fue expedido el 20 de diciembre de 2010. Las definiciones de esta ley están claramente inspiradas en los documentos del Consejo Internacional de Museos y en la legislación española, cuando se define el museo como

una organización sin fines de lucro, de carácter permanente y abierto al público, que reúne, conserva, ordena, documenta, investiga, difunde y exhibe para fines de estudio, educación y contemplación, colecciones de bienes de valor histórico, artístico, científico, técnico o cualquier otra naturaleza cultural, cuya misión es impulsar el desarrollo de la sociedad mediante el rescate, conservación y comunicación del acervo histórico cultural y natural, tangible e intangible³⁴¹.

Adicionalmente, en el campo del trabajo educativo, la ley estatuye

341 Ley N.º 12.955 de Protección, Preservación y Conservación del Acervo Natural, Histórico y Cultural de los Museos de la Provincia de Santa Fe, 27 de noviembre de 2008, Artículo 3.º (Boletín

la naturaleza de los museos como instituciones “comunicativas comprometidas en la transferencia del conocimiento con un perfil básico ampliatorio de la educación formal y específicamente dinámica de la educación permanente”³⁴².

La Provincia de Misiones expidió en 2010 la Ley Provincial VI N.º 143, la cual “tiene por objeto contribuir con la protección, preservación y conservación del acervo histórico y cultural de los museos de la Provincia de Misiones” (art. 1.º). El contundente enfoque patrimonial en la concepción de los museos es patente cuando establece que “los museos existentes en el ámbito provincial pertenecen al patrimonio cultural de los misioneros y quedan sujetos a lo que se dispone en la presente Ley” (art. 2.º). Así mismo, si bien en la definición de museo se retoma la definición internacional, es evidente la falta de claridad sobre el concepto de patrimonio inmaterial, cuando define los museos como “las instituciones de carácter permanente, sin fines de lucro, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que adquieren, documentan, conservan, investigan, interpretan, comunican, difunden y exhiben de manera científica, estética y didáctica, evidencias materiales e inmateriales de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza” (art. 3.º). El desconocimiento del concepto de patrimonio inmaterial se confirma en la descripción de las funciones de los museos cuando se incluye, como una de ellas, la preservación de su patrimonio material e inmaterial (art. 4.º, inciso g). No obstante, un avance fundamental de esta ley en la consolidación del carácter permanente de las instituciones museales, se expresa en las disposiciones relativas a la previsión ante la eventualidad de disolución o liquidación de una entidad, para lo cual se dispone que las colecciones “serán destinadas al museo del mismo tipo geográficamente más cercano constituido o a constituirse dentro de los lineamientos de la presente Ley, siempre que desee contar con ello, con carácter de préstamo gratuito hasta tanto se constituya un nuevo museo, en cuyo caso deberá restituirse al mismo, siempre que ello ocurra dentro de los diez (10) años de la disolución” (art. 13.º). Esta previsión, sin embargo, suscita igualmente un interrogante sobre las demás dimensiones del patrimonio museológico que los museos generan y construyen durante su existencia, las cuales se expresan en la documentación asociada a las colecciones, exposiciones y servicios, documentación que es registrada en soportes de muy diversos tipos (publicaciones, archivos impresos y manuscritos, fotografías, grabaciones de audio, vídeos, archivos digitales, entre otros).

De manera consecuente, el énfasis conservacionista de la concepción

Oficial 8 de enero de 2009). Consultada el 28 de julio de 2013 en: <https://museosdesantafe.com.ar/normas/ley-de-museos-de-sf-2/ley-de-museos-de-sf/>

342 Decreto Reglamentario N.º 2789 expedido el 20 de diciembre de 2010, Artículo 3.º. *Ibíd.*

de museo en la legislación argentina se desprende en línea directa del artículo 41 de su Constitución Nacional, el cual estipula que “las autoridades proveerán [...] la preservación del patrimonio natural y cultural”.³⁴³ Este enfoque es confirmado en la misma carta magna dentro de las funciones asignadas al congreso de la república, entre las cuales se incluye “dictar leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural, [...] el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales”³⁴⁴. Por ello, no es extraño que la ley de museos de Santa Fe inicie estipulando que “el objeto de esta ley es contribuir con la protección, preservación y conservación del acervo natural, histórico y cultural de los museos de la provincia de Santa Fe” (art. 1.º).

Finalmente es importante destacar que, como resultado de una profusa actividad del gremio museológico en Argentina (impulsada por una fuerte tradición académica y una oferta creciente de programas universitarios en museología³⁴⁵), en los últimos años se han promovido diversas iniciativas de legislación de museos en otras provincias, tales como el proyecto de ley de Museos Provinciales de Corrientes, el proyecto de ley de Museos de la Provincia de Mendoza y tres proyectos de ley para los Museos de la Ciudad de Buenos Aires³⁴⁶. Estos procesos son consecuentes con las disposiciones de la Constitución Nacional, una de las cuales señala que los tratados suscritos con las organizaciones internacionales tienen jerarquía superior a las leyes, tales como el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (art. 75, numeral 22).

B. El museo en la legislación de Brasil

Es posible afirmar que los desarrollos de una concepción integral de museo, que se ha hecho patente en la legislación de museos en Brasil, son consecuencia de amplios procesos de discusión académica ocurridos durante las últimas décadas³⁴⁷, promovidos en gran parte por profesionales formados en los programas universitarios

343 *Constitución de la Nación Argentina*, sancionada por el congreso general constituyente el 1.º de mayo de 1853, reformada por las convenciones nacionales de 1860, 1866, 1898, 1957 y 1994, Artículo 41. Consultada el 28 de julio de 2013, en: <http://www.senado.gov.ar/web/interes/constitucion/preambulo.php>

344 *Ibíd.*, Artículo 75.

345 De hecho, existe un proyecto de Ley en el Senado de la República “acerca de la profesión del graduado en Museología”, publicado en 2007 bajo el expediente 2847/07. Consultado el 4 de agosto de 2013 en: http://www.senado.gov.ar/web/proyectos/verExpe.php?origen=S&tipo=PL&numexp=2847/07&nro_comision=&tConsulta=3

346 Estos proyectos han sido publicados por la Red de Museólogos de Argentina. Consultado el 4 de agosto de 2013 en: <http://museologos.weebly.com/leyes-de-museos.html>

347 Como indicador del desarrollo académico en este campo, debe mencionarse la promulgación, hace tres décadas, de una ley de regulación de la profesión de museólogo en la que, a su vez, se creó el

de especialización en museología en Brasil, de larga trayectoria y reconocimiento internacional³⁴⁸. En consecuencia, no resulta extraño encontrar en la página del Instituto Brasileiro de Museos una definición que, aunque no ha sido oficialmente adoptada, es un indicativo de las tendencias conceptuales que permean las políticas de museos en Brasil: “Los museos son casas que guardan y presentan sueños, sentimientos, pensamientos e intuiciones, que adquieren cuerpo a través de imágenes, colores, sonidos y formas. Los museos son puentes, puertas y ventanas que conectan y desligan mundos, épocas, culturas y personas diferentes. Los museos son conceptos y prácticas en metamorfosis”³⁴⁹.

En la legislación reciente se definen los museos como “instituciones sin fines lucrativos que conservan, investigan, comunican, interpretan y exponen, para fines de preservación, estudio, investigación, educación, contemplación y turismo, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo”³⁵⁰. Algunos aspectos que llaman la atención en esta definición legal de 2009 (Ley 11.904 que instituye el Estatuto de Museos), son la introducción del tema del turismo —relacionado con la contemplación— así como el énfasis en la preservación y en la investigación, expresado en la evidente reiteración de estos términos. Si bien esta definición legal es claramente derivada de la definición del ICOM, debe destacarse que el énfasis social —revelado en las políticas de museos en Brasil durante las últimas décadas— logra insertarse dentro de un párrafo en los siguientes términos: “Párrafo único. Se enmarcan en esta ley las instituciones y los procesos museológicos orientados hacia el trabajo con el patrimonio cultural y el territorio, con el objetivo de desarrollo cultural y socio-

Consejo Federal de Museología (Ley N.º 7.287 del 18 de diciembre de 1984).

348 Por su profundidad teórica, son particularmente reconocidos en el ámbito del Comité Internacional para la Museología (ICOFOM) del ICOM, entre otros, los programas de maestría y doctorado en Museología y Patrimonio de la *Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro* (UNIRIO), así como las maestrías de la *Universidade Federal do Rio de Janeiro* (UFRJ) y de la *Universidade de São Paulo* (USP).

349 Texto inicial de la sección “Definiciones de museos” en la página web del Instituto Brasileiro de Museos (IBRAM). Consultado el 24 de febrero de 2013 en: <http://www.museus.gov.br/museu/>. Posteriormente, una definición general de museos fue presentada por el actual presidente del IBRAM, Angelo Oswaldo de Araújo Santos, así: “[...] El museo es el lugar en el que sensaciones, ideas e imágenes, dispuestas a ser irradiadas por los objetos y referencias allí reunidos, iluminan valores esenciales para el ser humano. Espacio fascinante donde se descubre y se aprende, en él se amplía el conocimiento y se profundiza en la conciencia de identidad, de solidaridad y de compartir. Por medio de los museos, la vida social recupera la dimensión humana que se desvanece en las horas agitadas. Las ciudades encuentran el espejo que les revela el rostro apagado en la turbulencia de lo cotidiano. Y cada persona acogida por un museo, acaba por saber más de sí misma”.

Consultado el 20 de abril de 2014, en: <http://www.museus.gov.br/os-museus/>

350 Ley N.º 11.904 del 14 de enero de 2009, que “instituye el Estatuto de Museos y da otras providencias”. Artículo 1.º, consultada el 7 de agosto de 2013 en: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm

económico y de participación de las comunidades”³⁵¹. En la misma ley se logra avanzar aún más en la caracterización de la dimensión social del museo, cuando se enuncian como principios fundamentales de estas instituciones los siguientes:

- I- la valoración de la dignidad humana;
- II- la promoción de la ciudadanía;
- III- el cumplimiento de la función social;
- IV- la valoración y preservación del patrimonio cultural y ambiental;
- V- la universalidad del acceso, el respeto y la valoración de la diversidad cultural;
- VI- el intercambio institucional³⁵².

Aquí debe subrayarse el cambio fundamental de enfoque, frente a las anteriores visiones conservacionistas, en la medida en que la preservación del patrimonio está precedida de su valoración y se encuentra en cuarto lugar dentro del conjunto de principios, como una referencia directa al hecho de que el patrimonio debe ser preservado para cumplir la función social que le antecede. Cabe anotar que, para asegurar la adecuada interpretación de estos principios y comprender su contexto, se añadió un parágrafo aclaratorio que establece que “la aplicación de este artículo está vinculada a los principios básicos del Plan Nacional de Cultura y del régimen de protección y valoración del patrimonio cultural” (art. 2.º, parágrafo único). El Plan Nacional de Cultura, como instrumento dispuesto por el numeral 3 del artículo 215 de la Constitución Federal de Brasil (según enmienda constitucional de 2005), fue adoptado por la Ley N.º 12.343 del 2 de diciembre de 2010 con unos claros principios generales que permiten comprender el marco en que se inscriben los principios específicos fijados para los museos³⁵³.

351 Ídem.

352 Íbid., art. 2.º.

353 El Plan Nacional de Cultura 2010-2020 (Ley 12.343 del 02.12.2010) está regido por los siguientes principios: I - Libertad de expresión, creación y fruición (goce); II - Diversidad cultural; III - Respeto de los derechos humanos; IV- Derecho de todos al arte y la cultura; V - Derecho a la información, la comunicación y la crítica cultural; VI - Derecho a la memoria y las tradiciones; VII - Responsabilidad socioambiental; VIII - Valoración de la cultura como vector del desarrollo sostenible; IX - Democratización de las instancias de formulación de las políticas culturales; X - Responsabilidad de los agentes públicos por la implementación de las políticas culturales; XI - Colaboración entre agentes públicos y privados para el desarrollo de la economía de la cultura; XII - Participación y control social en la formulación y seguimiento de las políticas culturales. (art. 1.º)

También es importante destacar la introducción de un principio fundamental, que se relaciona con el Código de Deontología del ICOM, consistente en la cooperación entre museos (en el sentido de una concepción del valor de la sinergia como presupuesto para el impulso de las instituciones y sus actividades), lo cual encuentra sentido dentro de la misma ley cuando se crea el Sistema Brasileiro de Museos como “una red organizada de instituciones museológicas, basada en la adhesión voluntaria, configurada de forma progresiva y que se orienta hacia la coordinación, articulación, mediación, formación y cooperación entre los museos”³⁵⁴. Así mismo, resulta indicativa la manera en que se excluye de la aplicación de esta ley otro tipo de instituciones, específicamente las bibliotecas, los archivos, los centros de documentación y las *colecciones visitables*, las cuales se definen como “los conjuntos de bienes culturales conservados por una persona física o jurídica, que no presentan las características previstas en el artículo 1.º de esta ley, y que están abiertos a los visitantes, aunque sea esporádicamente”³⁵⁵.

Como antecedente fundamental cabe mencionar la ley reglamentaria de la profesión del museólogo, expedida en 1984, pese a que en su texto no se encuentra una definición precisa del museo como institución. Sin embargo, es posible identificar mediante extrapolación aquella concepción de los museos que en ese entonces quedó implícita en la legislación, a partir del análisis de los términos empleados en la enumeración de las atribuciones de la profesión del museólogo. Específicamente, si se revisan los objetos o materias asociadas a las actividades profesionales descritas en dicha ley, se configura una caracterización del museo de manera indirecta. Dejando de lado las actividades relacionadas con la enseñanza y dirección académica, consultoría y asesoría general en los campos de la museología y la museografía, así como la administración y dirección de sectores técnicos de museología en las instituciones gubernamentales, las demás atribuciones dejan entrever una concepción conservacionista y pedagógica cuando la ley concentra las funciones del museólogo en lo referente a las exposiciones de carácter educativo y cultural; los servicios educativos y actividades culturales; el funcionamiento de los museos, inventario y registro de bienes culturales; identificación y clasificación de bienes culturales; investigaciones sobre acervos museológicos; así como aquellas funciones consistentes en “recolectar, conservar, preservar y divulgar el acervo museológico; [...] definir el espacio museológico adecuado a la presentación y protección de las colecciones; [...] informar a los órganos competentes sobre el

354 Ibid., art. 55.

355 Ibid., art. 6.º.

desplazamiento irregular de los bienes culturales, dentro del país o hacia el exterior; [...] realizar peritajes³⁵⁶ destinados a determinar el valor histórico, artístico o científico de los bienes museológicos, así como su autenticidad”³⁵⁷. Excluyendo los aspectos académicos, así como una última atribución no mencionada acá por su relación más directa con el campo diplomático –por referirse a la organización de exposiciones internacionales y eventos de corte académico en otros países–, es evidente el énfasis patrimonialista y conservacionista atribuido en forma tácita a los museos en esta ley de 1984.

Otro antecedente que merece destacarse, en el nivel territorial, es la Ley N.º 9.375 expedida por la Asamblea Legislativa del Estado de Paraná el 24 de septiembre de 1990, en la cual se establece el Sistema Estatal de Museos de Paraná y se definen los museos como “organismos caracterizados como instituciones formales, dotados de personal funcional, con un acervo abierto al público, destinados a recolectar, investigar, conservar, exponer y divulgar este acervo con objetivos educativos, culturales y de recreación” (art. 1.º, párrafo). Leyes territoriales de similares características (y proyectos de ley) han surgido en otros Estados de Brasil, en los cuales con frecuencia los museos son vistos, junto con las bibliotecas y los archivos, como lugares de preservación y difusión del patrimonio cultural, con fines educativos y culturales. Este énfasis patrimonialista se desprende de la organización administrativa gubernamental que mantuvo, hasta 2009, a la entidad encargada de las políticas públicas de los museos –el Departamento de Museos y Centros Culturales– como una dependencia perteneciente a la estructura interna del Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN).

En 2004, como un avance fundamental en los procesos de reconceptualización del museo en Brasil, fue expedido el Decreto-Ley N.º 5.264 por medio del cual se instituye el Sistema Brasileiro de Museos, en cuyo texto se propone una definición de museo bastante amplia, considerando que se determinan como características de las instituciones museológicas,

entre otras:

- I- el trabajo permanente con el patrimonio cultural;
- II- la disposición de acervos y exposiciones al público, propiciando la ampliación del campo de construcción identitaria, la percepción crítica de

356 Según la Real Academia Española, la traducción al español del término portugués “*perícia*” corresponde a *peritaje* o *peritación*. Sin embargo, en Colombia y otros países se emplea más extensamente la palabra *peritazgo*.

357 Ley N.º 7.287 del 18 de diciembre de 1984, art. 3.º.

la realidad cultural brasileira, el estímulo a la producción de conocimiento y la producción de nuevas oportunidades de recreación;

III- el desarrollo de programas, proyectos y acciones que utilicen el patrimonio cultural como recurso educativo y de inclusión social; y

IV- la vocación para la comunicación, investigación, interpretación, documentación y preservación de los testimonios culturales y naturales³⁵⁸.

Éste es quizás uno de los primeros instrumentos legales de Iberoamérica que establece de manera explícita el compromiso de los museos de utilizar el patrimonio cultural como instrumento de inclusión social, noción que puede comprenderse de manera integral en función del concepto de exclusión social. Tal como lo exponen Alan Hayes, Matthew Gray y Ben Edwards, la exclusión social está relacionada no solo con conceptos como pobreza y carencia de poder, de integración social y de participación, sino también con la noción de capital social, especialmente en sus dimensiones de constitución de redes y relaciones sociales, construcción de confianza y de actitudes cooperativas. Así mismo, la exclusión social implica una carencia de oportunidades de acceso a servicios que satisfacen distintos niveles de necesidades y derechos³⁵⁹.

El mismo Decreto-Ley abre nuevas posibilidades de participación cuando incluye, dentro de las entidades que pueden formar parte del Sistema Brasileiro de Museos, a “las organizaciones sociales, los museos comunitarios, los ecomuseos y los grupos étnicos y culturales que mantengan o que estén desarrollando proyectos museológicos”³⁶⁰, con la única condición de suscribir con el Ministerio de Cultura un instrumento formal de adhesión. Durante el proceso de construcción de la Política Nacional de Museos, con base en una metodología participativa que convocó diversos sectores sociales entre 2003 y 2004, se llevó a cabo la identificación de elementos fuertes y oportunidades del sector de los museos en Brasil, junto con sus factores críticos y amenazas. Dentro de estos últimos se determinó la necesidad de contar con instrumentos institucionales para la organización del sector museológico, junto con la expedición de “una legislación específica para el campo museal”³⁶¹. Como consecuencia directa de este proceso, los avances de la ley de 2009 citada atrás (Estatuto de Museos) incluyeron una sección dedicada

358 Decreto Ley N.º 5.264 del 5 de noviembre de 2004, Artículo 2.º.

359 Alan Hayes, Matthew Gray, y Ben Edwards, *Social inclusion: Origins, concepts and key themes. Paper prepared for the Social Inclusion Unit, Department of Prime Minister and Cabinet* (Melbourne: Australian Institute of Family Studies, 2008): 5-6. Consultado el 10 de agosto de 2013 en: http://library.bsl.org.au/jspui/bitstream/1/1010/1/AIFS_SI_concepts_report_20April09.pdf

360 *Ibíd.*, artículo 3.º, parágrafo único.

361 José Do Nascimento Júnior, y Mário de Souza Chagas, “Panorama dos museus no Brasil”. En: IPHAN. *Panoramas museológicos da Ibero-américa*. Vol. 1 (Brasília: Iphan/Demu, 2008): 35-56.

al Plan Museológico –cuya elaboración e implementación se instituyen como un deber de los museos de Brasil– el cual es definido como “una herramienta básica de planificación estratégica, de sentido global e integrador, indispensable para la identificación de la vocación de la institución museológica [...], así como fundamento de la creación o la fusión de museos, constituyendo un instrumento fundamental para la sistematización del trabajo interno y para la actuación de los museos en la sociedad”³⁶². Se establece entonces la obligatoriedad de elaborar y aplicar un Plan Museológico como base para definir con claridad el sentido y razón de ser de cada museo en la sociedad a la cual sirve.

Así mismo, si bien se reconoce la contingencia de los museos ante la posibilidad de dejar de existir, se plantea tácitamente que ello no significaría desaparecer o eliminar su función social, pues los museos, una vez creados, sirven a la sociedad de manera indefinida o pueden transformarse, fusionarse o entregar los resultados de la gestión desarrollada durante su existencia a la entidad que los suceda: “[...] en el caso de la extinción de los museos, sus inventarios y registros serán conservados por el órgano o entidad sucesora” (art. 40, parágrafo). En todo caso, para garantizar que el patrimonio preservado por los museos –junto con los resultados de su investigación y documentación– perdure, se estatuye que “la creación, fusión o extinción de museos deberán ser registradas ante el órgano competente del poder público” (art. 8.º, numeral 2.º). En el campo de la administración y organización interna, la ley establece además una precisión necesaria sobre las variaciones estructurales que pueden presentarse al interior de algunos de los grandes museos. Estas variaciones tienen tres denominaciones, así: “I- como una filial, los museos dependientes de otros en cuanto a su dirección o gestión, inclusive financiera, aunque posean un plan museológico autónomo; II- como una seccional, aquella parte diferenciada de un museo que, con la finalidad de ejecutar su plan museológico, ocupa un inmueble independiente de la sede principal; III- como un núcleo o anexo, los espacios móviles o inmuebles que, por orientaciones museológicas específicas, hacen parte de un proyecto del museo” (art. 3.º).

Un antecedente de referencia fundamental para la expedición del Estatuto de Museos de Brasil en 2009, fue la expedición en Portugal de la Ley N.º 47 del 19 de agosto de 2004 que *aprueba la Ley Marco de los Museos Portugueses*. Entre los artículos de esta ley que son retomados en la ley de Brasil, pueden mencionarse el artículo 4.º (Colección visitable),

362 Ley N.º 11.904 del 14 de enero de 2009, art. 45.

incorporado en su definición correspondiente en el Estatuto de Brasil, y el artículo 2.º (Principios de la Política Museológica), en particular los siguientes incisos:

a) Principio de la primacía de la persona, a través de la afirmación de los museos como instituciones indispensables para su desarrollo integral y para la concreción de sus derechos fundamentales; b) Principio de la promoción de la ciudadanía responsable, a través de la valoración de la persona, para la cual los museos constituyen instrumentos indispensables en el campo de la fruición [disfrute] y la creación cultural, estimulando la participación de todos los ciudadanos en su salvaguarda, enriquecimiento y divulgación.

También puede señalarse, como derivación lógica de los principios anteriores, el artículo 3.º (Concepto de museo) que instituye como acción fundamental la de “fomentar la democratización de la cultura, la promoción de la persona y el desarrollo de la sociedad”, mientras el artículo 42.º (Educación) afirma que “el museo promueve la función educativa en el respeto por la diversidad cultural teniendo presente la educación permanente, la participación de la comunidad y el aumento y diversificación de los públicos”, al tiempo que dispone el deber de articular los programas educativos de los museos con las políticas sectoriales relacionadas con “la familia, la juventud, el apoyo a las personas con discapacidades, el turismo y la lucha contra la exclusión social”. Asimismo, cabe mencionar el artículo 102.º (Concepto de Red Portuguesa de Museos), cuyos términos fueron aplicados casi íntegramente a la definición del Sistema de Museos de Brasil. Si bien sería ingenuo pretender asignar una influencia determinante de la legislación de museos de Portugal sobre la legislación de Brasil, resultan significativas las evidencias presentadas atrás por cuanto ha sido justamente en Portugal donde las nociones fundamentales de la museología social se han desarrollado durante las últimas décadas bajo la conceptualización amplia de *sociomuseología*, entendida ésta como “una nueva área disciplinar que resulta de la articulación entre las demás áreas del conocimiento que contribuyen al proceso museológico contemporáneo. Entre el paradigma del museo al servicio de las colecciones y el paradigma del museo al servicio de la sociedad se encuentra el lugar de la Sociomuseología”³⁶³.

363 Mário C. Moutinho, *Definição evolutiva de Sociomuseologia - Proposta de reflexão*. XII Atelier Internacional do MINOM (Lisboa: Universidade Lusófona, septiembre de 2007). Consultado el 18 de agosto de 2013 en: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/45>

Como parte de la implementación de la Política Nacional de Museos en Brasil, el equipo del Departamento de Museos y Centros Culturales se dedicó durante cuatro años (2004-2007) al diseño del anteproyecto de ley para la creación del Instituto Brasileiro de Museos (Ibram). Dicho anteproyecto fue discutido con los equipos técnicos y administrativos de los museos federales, así como con especialistas en planeación y gestión pública³⁶⁴. Finalmente, la ley de creación del Ibram fue aprobada en 2009 y en ella se definen como instituciones museológicas

[...] los centros culturales y de prácticas sociales, puestos al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que poseen colecciones y exposiciones abiertas al público, con el fin de propiciar la ampliación del campo de posibilidades de construcción identitaria, la percepción crítica de la realidad cultural brasileña, el estímulo a la producción de conocimiento y la producción de nuevas oportunidades de recreación, teniendo las siguientes características básicas: a) la vocación por la comunicación, investigación, interpretación, documentación y preservación de los testimonios culturales y naturales; b) el trabajo permanente con el patrimonio cultural; c) el desarrollo de programas, proyectos y acciones que utilicen el patrimonio cultural como recurso educativo y de inclusión social; y d) el compromiso con la gestión democrática y participativa³⁶⁵.

Esta definición retoma en su totalidad la definición adoptada por el Decreto-Ley de 2004 citado atrás, pero incluye dos nuevos elementos que deben subrayarse: la consideración amplia de las prácticas sociales dentro del ámbito museal y la vinculación directa de los museos con el ejercicio de la participación y la democracia. Cabe señalar que las distintas definiciones de museo presentes en la legislación de Brasil que hemos revisado, tienen en común el hecho de considerar el trabajo de los museos en torno a las *colecciones de valor cultural*, las que solo en uno de los casos utilizan el término *patrimonio*. No obstante, la ley 11.904 de 2009 (Estatuto de Museos) presenta un avance mayor cuando señala la especificidad de estas colecciones y establece que “se consideran bienes culturales susceptibles de musealización los bienes muebles e inmuebles de interés público, de naturaleza material o inmaterial, tomados individualmente o en conjunto, portadores de referencias al ambiente natural, a la identidad, a la cultura y a la memoria de los diferentes grupos formadores de la sociedad brasileira” (art. 5.º). Aunque resulta erróneo referirse a bienes muebles e inmuebles de naturaleza

364 José Do Nascimento Júnior, y Mário de Souza Chagas. Op. cit.: 54.

365 Ley N.º 11.906 del 20 de enero de 2009, artículo 2.º.

inmaterial, la inclusión de este término es consecuente con la legislación nacional, considerando que Brasil había ratificado el 1.º de marzo de 2006 la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* suscrita por la Unesco en París, 17 de octubre de 2003.

También es importante subrayar la incorporación del proceso de musealización en esta ley, siendo la primera vez que se reconoce en la legislación esta categoría propia de los museos. Posteriormente, en la ley 11.906 de 2009 (creación del Instituto Brasileiro de Museos - Ibram) se definen los *bienes culturales musealizados* como “el conjunto de testimonios culturales y naturales que se encuentran bajo la protección de las instituciones museológicas”, al tiempo que las *actividades museológicas* son definidas como “los procedimientos de selección, adquisición, documentación, preservación, conservación, restauración, investigación, comunicación, valoración, exposición, organización y gestión de los bienes culturales musealizados” (art. 2.º, incisos II y III). De esta manera la ley señala la diferencia existente entre el patrimonio cultural en general y el patrimonio preservado en los museos, cuando introduce la categoría específica de “patrimonio cultural musealizado” y la obligación de “garantizar los derechos de las comunidades organizadas a opinar sobre los procesos de identificación y definición del patrimonio a ser musealizado” (art. 3.º, incisos II y IX). En el mismo artículo se habla también del *patrimonio museológico* brasileiro y de los *acervos museológicos* brasileiros.

Otros elementos fundamentales de esta ley son el énfasis en la finalidad última de las acciones de estudio, preservación, valoración y difusión del patrimonio cultural preservado en los museos, para servir de “fundamento de la memoria y de la identidad social, fuente de investigación científica y de fruición estética y simbólica”, así como “para el reconocimiento de los diferentes procesos identitarios, sean éstos de carácter nacional, regional o local, y el respeto de la diferencia y de la diversidad cultural del pueblo brasileiro” (art. 3.º, incisos V y VIII). Así pues, la ley es suficientemente explícita sobre la especificidad del patrimonio cultural preservado en los museos y encarga al Ibram, dentro de sus funciones, la responsabilidad de “supervisar y asesorar la gestión técnica y normativa de los bienes culturales musealizados o en proceso de musealización” (art. 4.º inciso III).

Esta apertura en la definición de los museos representa la expresión, en el ámbito legislativo de Brasil, de los principios sociales derivados de la Nueva Museología y de los pronunciamientos y declaraciones internacionales que el sector de los museos ha emitido durante las últimas cuatro décadas, particularmente desde la Mesa de Santiago en 1972. De

alguna manera significa encontrar por fin, en el plano legislativo, el espacio social amplio que anteriormente le estaba negado a los museos por estar circunscritos dentro de los rígidos parámetros del enfoque patrimonial tradicional (lo que en Brasil estaba determinado, como se vio atrás, por el hecho de que las políticas de museos dependían directamente del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, creado en 1937 con la misión de preservar el patrimonio cultural brasileiro).

Los desarrollos de la legislación de 2009 lograron un avance significativo en la precisión sobre las nuevas responsabilidades de los museos hacia el patrimonio inmaterial, la memoria y el reconocimiento de la identidad diversa de la sociedad del siglo XXI. En este sentido, la reciente legislación de Brasil se acerca cada vez más a ser reflejo y expresión de la compleja concepción contemporánea del museo y del patrimonio cultural, los cuales, en palabras de la museóloga brasileira Tereza Scheiner, se perciben actualmente como “instrumentos semióticos que se desdoblan en todas direcciones: de los mundos interiores de la percepción humana hacia los sentidos del cuerpo; del individuo a la sociedad; de lo tangible a lo virtual; de lo local a lo global. Poderosas construcciones simbólicas, [museo y patrimonio] se fundamentan en la percepción identitaria presente en todos los juegos de la memoria, bajo las formas más diferentes”³⁶⁶.

Otra prueba de los desarrollos mencionados es el reciente Decreto N.º 8.124 del 17 de octubre de 2013, el cual “reglamenta los dispositivos de la Ley N.º 11.904, del 14 de enero de 2009, que instituye el Estatuto de Museos, y de la Ley N.º 11.906, del 20 de enero de 2009, que crea el Instituto Brasileiro de Museos – IBRAM”. En este decreto, se consolida la definición de *proceso museológico* como aquel “programa, proyecto o acción, en desarrollo o desarrollado con los fundamentos teóricos y prácticos de la museología, que tenga en consideración el territorio, el patrimonio cultural y la memoria social de comunidades específicas, para producir conocimiento y desarrollo cultural y socioeconómico” (art. 2.º inciso X)³⁶⁷.

366 Tereza C. M. Scheiner, *Imágenes del No-lugar. Comunicación y los “Nuevos Patrimonios”*. Tesis doctoral. ECO/Universidad Federal de Río de Janeiro, 2004. Traducción de la autora. Citado por: Tereza Cristina Scheiner, “Patrimonio, museología y sociedades en transformación: reflexiones sobre el museo inclusivo”. En: Nelly Decarolis (dir. y coord.), *El pensamiento museológico contemporáneo*. Documentos de trabajo seleccionados para el II Seminario de Investigación en Museología de los países de lengua portuguesa y española (Buenos Aires: ICOM-ICOFOM, 2011): 47.

367 Publicado en el *Diário Oficial Da União, República Federativa do Brasil, Imprensa Nacional*. Año CL N.º 203, Brasília – DF, sexta-feira, 18 de outubro de 2013.

C. El museo en la legislación de Colombia

Las disposiciones legislativas más recientes sobre museos en Colombia se fundamentan en la Ley 397 de 1997, conocida como Ley General de Cultura que dio origen al Ministerio del sector. En parte esta ley recogió diversas iniciativas de trabajadores vinculados al anterior Instituto Colombiano de Cultura y a las entidades museales miembros de la Asociación Colombiana de Museos, ACOM (transformada en 2008 en la Asociación Comité Colombiano del ICOM), quienes colaboraron en su construcción a través de una convocatoria amplia de participación promovida por la Comisión Sexta de la Cámara de Representantes, instancia encargada de liderar los debates iniciales en el Congreso. El resultado fue la inclusión en esta ley de siete artículos relacionados con el fomento de los museos, investigación científica e incremento de las colecciones, especialización y tecnificación, protección y seguridad de los museos, conservación y restauración de las colecciones y sedes de los museos, control de las colecciones y gestión de los museos, y por último, generación de recursos³⁶⁸. Estos artículos solo han tenido dos desarrollos en la legislación posterior, referidos a temas presupuestales y procedimentales. El primero de ellos fue la Ley 932 de 2004, motivada en la necesidad de estimular las donaciones de obras de arte y bienes culturales a los museos públicos y privados del país, mediante la exención del impuesto de timbre que se aplicaba a los documentos suscritos para formalizar dichas donaciones. El segundo fue un párrafo adicionado por la Ley 1185 de 2008 (art. 13), por el cual se autorizó al Ministerio de Cultura a entregar, a título gratuito, los equipos de cómputo necesarios para estimular el inventario y registro de las colecciones de los museos del país³⁶⁹.

Los museos son definidos en la Ley General de Cultura como “depositarios de bienes muebles representativos del patrimonio cultural de la nación [...] al servicio de los diversos niveles de educación, como entes enriquecedores de la vida y de la identidad cultural nacional, regional y local” (artículo 49). Aunque es justo destacar la singularidad de esta afirmación sobre la naturaleza de los museos como entidades que enriquecen la vida —dimensión que merecería desarrollarse en la legislación en múltiples sentidos— y la identidad cultural, es evidente el enfoque conservacionista de la concepción de los museos no solo en esta definición sino en los demás artículos relacionados, los cuales están centrados en

368 Ley 397 del 7 de agosto de 1997, artículos 49 al 55.

369 Dicho párrafo quedó adicionado al artículo 49 (Fomento de museos) en forma equívoca, pues su contenido corresponde a las disposiciones del artículo 54 (Control de las colecciones y gestión de los museos).

la investigación, incremento, protección, conservación, restauración y control de las colecciones. Incluso los edificios de los museos son vistos fundamentalmente como patrimonio inmueble y como repositorios cuyo fin primordial es albergar las colecciones.

Cabe resaltar la búsqueda de un nivel académico especializado en la investigación en los museos, cuando la misma ley dispone que “el Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, crearán programas de estímulo a la investigación y catalogación científica de los bienes muebles de patrimonio cultural existentes en todos los museos del país, a través de convenios con las universidades e institutos dedicados a la investigación histórica, científica y artística nacional e internacional” (art. 50). La razón por la cual se dispuso estimular la investigación mediante convenios con otras instituciones especializadas se debió no solo a la precaria situación de documentación e investigación de las colecciones de los museos, sino también a las grandes limitaciones que experimentaban los museos en la década de 1990 para encontrar personal con formación académica en museología, lo cual subrayó a su vez la necesidad de generar mecanismos para impulsar la formación especializada de los trabajadores de los museos. En consecuencia, se determinó promover esta formación mediante convenios internacionales (art. 51) ante la ausencia, en ese entonces, de programas académicos de formación en museología en el país.

Llama la atención que los artículos de esta ley se refieren únicamente a los museos que conservan, investigan y comunican colecciones de patrimonio cultural, sin hacer mención alguna al patrimonio natural. Esto obedeció a la asignación de responsabilidades institucionales de acuerdo con la distribución sectorial del Estado reflejada al interior del Ministerio de Educación Nacional, la cual encargó los temas del patrimonio arqueológico, histórico, artístico y cultural al Instituto Colombiano de Cultura a partir de su creación en 1968, quedando el patrimonio natural en el ámbito de otras instituciones nacionales. En efecto, el Decreto-Ley N.º 3154 de 1968 asignó a dicho Instituto “el fomento de las artes y las letras, el cultivo del Folclore nacional, el estímulo de bibliotecas, museos y centros culturales y la divulgación de la cultura nacional” (art. 2)³⁷⁰ y creó asimismo el Consejo Nacional de Cultura³⁷¹. Casi simultáneamente, mediante el Decreto-Ley 2869 de

370 El Decreto 3154 del 26 de diciembre de 1968 creó el Instituto Colombiano de Cultura “para el fomento de las bellas artes, las letras, la cultura humanística y el folclore nacional”. Su última reestructuración, según Decretos 2128 de 1992 y 2159 de 1993, determinó dentro de sus objetivos la responsabilidad de “proteger, difundir y conservar el patrimonio arqueológico, histórico, artístico y cultural de la Nación”.

371 Como integrantes del Consejo Nacional de Cultura, además de los Ministros de Educación

1968, fueron creados el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, y el Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas y Proyectos Especiales “Francisco José de Caldas”. Dentro de las principales funciones del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología se incluyó la de “asesorar al Gobierno Nacional en la formulación y ejecución de la política científica y tecnológica” (art. 2.º, inciso a.)³⁷². De hecho, existe una legislación específica para los jardines botánicos (Ley 299 de 1996), definidos como “colecciones de plantas vivas científicamente organizadas, [... los cuales] podrán manejar herbarios y germoplasma vegetal en bancos de genes o en bancos de semillas; deberán ejecutar programas permanentes de investigación básica y aplicada, de conservación *in situ* y *ex situ* y de educación [...]” (art. 2.º). En esta misma ley se definen los herbarios como entidades de interés público, creados con el propósito principal de realizar el inventario de la flora nacional (art. 16). Como antecedente se encuentra el Decreto-Ley 2811 de 1974, que dicta el Código Nacional de Recursos Naturales Renovables y de Protección al Medio Ambiente, en el cual se asigna, dentro de las funciones de la administración pública, la de “crear y vigilar el funcionamiento de jardines zoológicos y similares colecciones de historia natural y museos” (art. 258, inciso g.).

Con relación a las colecciones biológicas, la Ley 99 de 1993 “por la cual se crea el Ministerio del Medio Ambiente, se reordena el sector público encargado de la gestión y conservación del medio ambiente y los recursos naturales renovables, y se organiza el Sistema Nacional Ambiental” creó el Instituto de Investigación de Recursos Biológicos “Alexander Von Humboldt” como entidad “encargada de realizar investigación básica y aplicada sobre los recursos genéticos de la flora y la fauna nacionales y de levantar y formar el inventario científico de la biodiversidad en todo el territorio nacional” (art. 19). Así mismo, por medio del numeral 4 del artículo 52 de la Ley 1333 de 2009 se creó la red de amigos de la fauna, integrada por:

Nacional y de Relaciones Exteriores, se incluyeron los directores del Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior y el Instituto Colombiano de Crédito Educativo y Estudios Técnicos en el Exterior, así como los directores del Instituto Caro y Cuervo (de investigaciones en lingüística y filología), el Instituto Nacional de Radio y Televisión, el Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, y los presidentes de la Academia Colombiana de la Lengua, la Academia Colombiana de Historia y la Academia Colombiana de Jurisprudencia, junto con “cuatro representantes de las asociaciones y organizaciones de personas o entidades vinculadas a los diversos campos de la cultura” (art. 21).

372 Además del Presidente de la República y los Ministros de Educación Nacional, de Agricultura, de Salud y de Fomento, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología incluía entre sus miembros al jefe del Departamento Administrativo de Planeación Nacional, tres rectores universitarios (incluido el rector de la Universidad Nacional), dos representantes de los institutos de investigación científica, un delegado del Colegio Máximo de las Academias, un delegado de las “asociaciones profesionales de carácter científico”, dos delegados de las asociaciones nacionales de industriales, y los consejeros presidenciales que fueran designados en las diversas ramas de la ciencia y la tecnología (art. 3).

las Organizaciones No Gubernamentales Ambientales, las Reservas Naturales de la Sociedad Civil registradas ante la Unidad Administrativa Especial del Sistema de Parques Nacionales Naturales, las estaciones biológicas, los museos y colecciones de historia natural, colecciones biológicas con fines de investigación científica registradas ante el Instituto Alexander von Humboldt y las entidades públicas y privadas dedicadas a la investigación y la educación ambiental³⁷³.

En este contexto, el Instituto Humboldt desarrolla dentro de sus funciones el registro de los inventarios de todas las colecciones biológicas preservadas por los museos de ciencias naturales del país³⁷⁴. No obstante, los museos de ciencias naturales solo tienen este tipo de relación específica con el Instituto Humboldt, consistente en el registro de colecciones, el trámite de préstamo temporal de especímenes a otros países y la autorización para realizar proyectos de investigación científica en diversidad biológica que involucren la colecta de especímenes³⁷⁵, igual que los museos arqueológicos o con colecciones de arqueología están obligados a registrar sus colecciones ante el Instituto Colombiano de Antropología e Historia y solicitar autorización para el préstamo de piezas a otros países o para emprender investigaciones arqueológicas en campo.

Como la mayoría de los países miembros de la ONU y de la Unesco, Colombia también ha aprobado mediante leyes las diversas convenciones internacionales de protección del patrimonio cultural y natural, las cuales inciden de manera particular en la protección de los museos. Una de las primeras normas en ese sentido es la Ley 14 del 22 de enero de 1936 “por la cual se autoriza al poder ejecutivo a adherir al *Tratado sobre la protección de muebles de valor histórico*”. Dicho Tratado —acordado en la XVI Resolución suscrita por los asistentes a la VII Conferencia Internacional Americana— tuvo como objetivo principal instar a los gobiernos miembros de la Unión Panamericana a impedir y controlar la exportación ilícita de los objetos del patrimonio prehispánico, histórico, artístico, documental, bibliográfico y natural de cada país, considerados “monumentos muebles”. Algo que llama la atención en este Tratado es que los museos no se mencionan en ningún aparte del texto, si bien se relacionan en detalle los tipos de objetos y algunas de las instituciones

373 Resolución 2064 de 2010, expedida por el Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial, “por la cual se reglamentan las medidas posteriores a la aprehensión preventiva, restitución o decomiso de especímenes de especies silvestres de Fauna y Flora Terrestre y Acuática y se dictan otras disposiciones”, artículo 18.

374 Consultado el 15 de septiembre de 2013, en: <http://www.humboldt.org.co/iavh/investigacion/politica-y-legislacion>

375 Decreto 309 de 2000, “por el cual se reglamenta la investigación científica sobre diversidad biológica”.

que los poseen (incluyendo las bibliotecas oficiales y particulares, archivos nacionales y colecciones oficiales). También se dispone que “los monumentos muebles no pueden ser botín de guerra” (art. 8.º). En la actualidad, el control del tráfico ilícito de los bienes de interés cultural se encuentra regulado por la Ley 397 de 1997, modificada por la Ley 1185 de 2008, en la cual se dispone el decomiso de los bienes en los siguientes términos:

El bien de interés cultural que intente exportarse sin la respectiva autorización, o exportado sin ésta, o que sea objeto de las acciones anteriores, será decomisado y puesto a órdenes del Ministerio de Cultura, el ICANH en el caso de los bienes arqueológicos, el Archivo General de la Nación en el caso de los bienes archivísticos o de la autoridad que lo hubiere declarado como tal, por el término que dure la actuación administrativa sancionatoria, al cabo de la cual se decidirá si el bien es decomisado en forma definitiva y queda en poder de la Nación³⁷⁶.

En el mismo año de 1936 el Congreso de Colombia expide la Ley N.º 36 “por la cual se aprueba el Pacto Roerich para la protección de las Instituciones Artísticas y Científicas y Monumentos Históricos”. La suscripción de este Pacto –promovido inicialmente por el director del Roerich Museum de Nueva York, el artista y coleccionista soviético Nicholas Konstantinovich Roerich– fue recomendada mediante resolución por los asistentes a la VII Conferencia Panamericana celebrada en Montevideo en 1933 y se formalizó en Washington, D.C., el 15 de abril de 1935. Entre los 20 países signatarios se encontraban Argentina, Brasil, Colombia y México. El Pacto Roerich reconocía como neutrales, tanto en tiempos de paz como en caso de guerra, a “los monumentos históricos, los museos y las instituciones dedicadas a la ciencia, al arte, a la educación y a la conservación de los elementos de la cultura” y disponía aplicar el mismo respeto y protección “al personal de las instituciones arriba mencionadas” (art. 1.º). Así mismo, los países signatarios se comprometían en este Pacto a “dictar las medidas de legislación interna necesarias para asegurar dicha protección y respeto” (art. 2.º). También se disponía en este Pacto que los gobiernos signatarios enviarían a la Unión Panamericana una lista de los monumentos e instituciones que quisieran incluir en esta protección, pero se aclaraba que los privilegios de protección cesarían para estos monumentos e instituciones cuando fueran utilizados para fines militares (arts. 4.º y 5.º). En correspondencia

376 Artículo 15 de la Ley 397 de 1997, modificado por el artículo 10.º de la Ley 1185 de 2008.

con este Pacto, en la actual legislación nacional la destrucción en conflicto armado del patrimonio cultural ha sido penalizada en la Ley 599 de 2000 (Código Penal), en la cual se dispone que todo aquel

[...] que, con ocasión y en desarrollo de conflicto armado, sin justificación alguna basada en imperiosas necesidades militares y sin que previamente haya tomado las medidas de protección adecuadas y oportunas, ataque y destruya monumentos históricos, obras de arte, instalaciones educativas o lugares de culto, que constituyan el patrimonio cultural o espiritual de los pueblos, o utilice tales bienes en apoyo del esfuerzo militar, incurrirá en prisión de cuarenta y ocho (48) a ciento ochenta (180) meses y multa de doscientos sesenta y seis punto sesenta y seis (266.66) a mil quinientos (1500) salarios mínimos legales mensuales vigentes. (art. 156)

Sobre las sanciones relacionadas con la enajenación de bienes del patrimonio cultural, dentro del Decreto-Ley N.º 522 que reformaba el Código Penal en 1971 se incluyeron sanciones de multa y decomiso a todo aquel que, “sin permiso de autoridad competente, enajene, adquiera o constituya prenda sobre reliquias, cuadros o esculturas o utensilios históricos o artísticos, que se encuentren en zonas arqueológicas, edificios públicos, museos, monasterios, templos o casas consistoriales” (art. 50, inciso 1.º), al tiempo que disponía la entrega de los bienes de la siguiente manera: “Si la obra decomisada salió del patrimonio de la entidad a que pertenecía sin intervención de sus representantes, le será entregada a ella. En los demás casos, la entrega se hará al Museo Nacional” (art. 50, inciso 2.º). En la actualidad los delitos contra el patrimonio cultural están regulados también dentro del Código Penal (Ley 599 de 2000), específicamente en lo relacionado con el hurto y el hurto calificado, cuyas sanciones son agravadas en un 50-75% si dichos delitos se cometen “sobre los bienes que conforman el patrimonio cultural de la Nación” (art. 241, numeral 13), así como en lo referente a los daños causados sobre bienes ajenos, los cuales son sancionados en general tanto con pena de prisión como con multa, pero se disponen aumentos de estas sanciones hasta en una tercera parte si los daños recaen “sobre objetos de interés científico, histórico, asistencial, educativo, cultural, artístico, sobre bien de uso público, de utilidad social, o sobre bienes que conforman el patrimonio cultural de la Nación” (art. 266, numeral 4.º). Así mismo, se dispone aumentar estas sanciones entre una tercera parte y la mitad, cuando el daño recae sobre

bienes “cuyo valor fuere superior a cien (100) salarios mínimos legales mensuales vigentes [...] y sobre bienes del Estado” (art. 267, numerales 1.º y 2.º). Penas superiores están previstas para quienes ocasionen un incendio sobre bienes del patrimonio cultural, agravadas en el caso de un inmueble público o destinado a este uso (art. 350, incisos 2.º y 3.º).

Dentro de los antecedentes de medidas legislativas para la protección del patrimonio reunido en los museos, se encuentra la Ley 47 del 30 de octubre de 1920, en la cual se dispuso la prohibición de sacar del país cualquier pieza de las colecciones de archivos, bibliotecas y museos, sin el permiso del gobierno, previo concepto favorable de las academias o cuerpos consultivos, y se establecieron las sanciones respectivas (arts. 1.º a 3.º). Una disposición especial, que aparentemente continúa vigente, es la clasificación de bienes dentro de las colecciones de los museos para determinar aquellos que en ningún caso podrían salir de los museos, en los siguientes términos: “En cada biblioteca, museo o archivo público se formará, conforme al dictamen de las Academias y con aprobación del Gobierno, una sección especial de libros, documentos u objetos que por su escasez, rareza, o valor extraordinarios histórico y político, científico o artístico, puedan llamarse únicos. Tales libros, documentos u objetos no podrán sacarse del respectivo establecimiento, por ningún motivo ni bajo ninguna fianza” (art. 6.º)³⁷⁷.

En el conjunto de normas referidas a los acuerdos internacionales para la protección del patrimonio cultural, se expidió igualmente la Ley 63 de 1986, por la cual “se aprueba la *Convención sobre medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales*, suscrita en París el 17 de noviembre de 1970”. En dicha Convención, los Estados partes “se obligan a establecer [...] uno o varios servicios de protección del patrimonio cultural [...] dotados de personal competente y en número suficiente para garantizar de manera eficaz las funciones que se indican a continuación: [...] c. Fomentar el desarrollo o la creación de las instituciones científicas y técnicas (museos, bibliotecas, archivos, laboratorios, talleres, etc.), necesarias para garantizar la conservación y la valoración de los bienes culturales” (art. 5.º).

Es claro que esta visión de los museos —en el ámbito de las políticas internacionales de protección del patrimonio cultural— como lugares dedicados básicamente a la conservación y exhibición de colecciones de

377 Si bien la Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997, modificada por la Ley 1185 de 2008) dispone en su artículo 11 los requisitos de autorización y control de salida del país del patrimonio arqueológico y de aquellos bienes muebles que hayan sido declarados Bienes de Interés Cultural, no especifica restricción alguna para trasladar bienes pertenecientes a las colecciones de los museos siempre que su traslado se realice dentro del territorio nacional.

bienes muebles, ha incidido sobre la reproducción de esta concepción en la legislación nacional, consolidándose a partir de la aprobación de las convenciones internacionales. Es también el caso de la Ley 340 de 1996, por la cual se aprobó la “Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado”, suscrita en La Haya el 14 de mayo de 1954. En dicha Convención se incluyen en la definición de los bienes culturales “los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a), tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles [...]” (art. 1.º). Así mismo, en la Ley 1130 de 2007, por la cual se aprobó el *Segundo Protocolo de la Convención de La Haya de 1954 para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado*, suscrito en La Haya el 26 de marzo de 1999, se disponen normas aplicables a los bienes culturales definidos en el artículo 1.º de la Convención, en particular las acciones de previsión requeridas para su protección, así: “Las medidas preparatorias adoptadas en tiempo de paz para salvaguardar los bienes culturales contra los efectos previsibles de un conflicto armado conforme al artículo 3.º de la Convención comprenderán, en su caso, la preparación de inventarios, la planificación de medidas de emergencia para la protección contra incendios o el derrumbamiento de estructuras, la preparación del traslado de bienes culturales muebles o el suministro de una protección adecuada *in situ* de esos bienes [...]” (art. 5.º).

La influencia del énfasis conservacionista internacional (patrimonial-monumentalista) sobre la visión de los museos en la legislación colombiana, como en otros países de Iberoamérica, propició una concepción general del museo como repositorio de colecciones de bienes muebles. Así, en la ley 163 de 1959 “por la cual se dictan medidas sobre defensa y conservación del patrimonio histórico, artístico y monumentos públicos de la Nación”, se determinaba que las personas o entidades que decidieran ceder bienes culturales “al Estado, a museos nacionales, departamentales, municipales, o a otras instituciones de carácter científico o cultural, estarán exentas de impuesto de donaciones y tendrán derecho a que en la liquidación del impuesto de renta y patrimonio les sea descontado el precio de tales donaciones” (art. 33). Esta disposición, derogada por la Ley 1185 de 2008 pero aún vigente en forma parcial dentro del Estatuto Tributario³⁷⁸, si bien estimuló

378 En la Ley 488 de 1998 se dispuso la modificación del artículo 125 del Estatuto Tributario, así:

Artículo 125. Deducción por donaciones. Los contribuyentes del impuesto de renta que estén obligados a presentar declaración de renta y complementarios dentro del país, tienen

las donaciones de objetos históricos y obras de arte al Estado y a los principales museos, también contribuyó a acentuar la visión general de los museos como “depositarios de bienes muebles”, expresión que, casi cuarenta años después, encabezó la definición de museos que se expresa en el artículo 49 de la Ley 397 de 1997, citado atrás. Como antecedente en este sentido, la misma Ley 163 de 1959 creó el Consejo de Monumentos Nacionales, integrado por 11 miembros titulares, tres de los cuales correspondían a los directores del Museo Nacional, el Museo Colonial y el Museo del Oro. Esta composición cambió a partir de 1997 y los museos fueron excluidos como miembros titulares, primero mediante decreto y más adelante mediante ley, en forma definitiva, con la transformación de este organismo en el actual Consejo Nacional de Patrimonio a partir de 2008.

La visión general de los museos como repositorios y lugares de exhibición del patrimonio cultural, se ratificó recientemente de modo implícito dentro de la Ley 1675 de 2013 (Ley del Patrimonio Cultural Sumergido), en la cual se definen como *aprovechamiento económico* las “actividades debidamente autorizadas a través de las cuales los bienes del Patrimonio Cultural Sumergido generan ingresos económicos mediante la exhibición, o divulgación al público, sea *in situ* o en infraestructuras culturales como museos, o cualquier clase de establecimiento cultural” (art. 4.º, numeral 3).

Finalmente es importante señalar que la Ley General de Cultura y la Ley 1185 de 2008 (conocida como Ley de Patrimonio Cultural) sugieren, en forma tácita, que el ámbito museológico está referido fundamentalmente al patrimonio material (mueble e inmueble). Estas leyes establecen que el patrimonio cultural de la nación está integrado por:

derecho a deducir de la renta el valor de las donaciones efectuadas, durante el año o período gravable, a:

1. Las entidades señaladas en el artículo 22 [entidades públicas], y
2. Las asociaciones, corporaciones y fundaciones, sin ánimo de lucro, cuyo objeto social y actividad correspondan al desarrollo de la salud, la educación, la cultura, la religión, el deporte, la investigación científica y tecnológica, la ecología y protección ambiental, la defensa, protección y promoción de los derechos humanos y el acceso a la justicia o de programas de desarrollo social, siempre y cuando las mismas sean de interés general.

El valor a deducir por este concepto, en ningún caso podrá ser superior al treinta por ciento (30%) de la renta líquida del contribuyente, determinada antes de restar el valor de la donación. Esta limitación no será aplicable en el caso de las donaciones que se efectúen a los fondos mixtos de promoción de la cultura, el deporte y las artes que se creen en los niveles departamental, municipal y distrital, al Instituto Colombiano de Bienestar Familiar -ICBF- para el cumplimiento de sus programas del servicio al menor y a la familia, ni en el caso de las donaciones a las instituciones de educación superior, centros de investigación y de altos estudios para financiar programas de investigación en innovaciones científicas, tecnológicas, de ciencias sociales y mejoramiento de la productividad, previa aprobación de estos programas por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. (art. 31).

[...] todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico³⁷⁹.

El énfasis en la protección del patrimonio cultural de la nación dentro de la legislación actual relacionada con los museos, se enmarca en el artículo 8.º de la Constitución Política de Colombia, en el cual se estipula que “es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación”, así como en el artículo 72 que establece que “el patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado. El patrimonio arqueológico y otros bienes culturales que conforman la identidad nacional, pertenecen a la Nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles”. Así mismo, la Constitución señala las responsabilidades de las entidades territoriales frente al patrimonio local, entre las cuales “al municipio, como entidad fundamental de la división político-administrativa del Estado, le corresponde prestar los servicios públicos que determine la ley, construir las obras que demande el progreso local, ordenar el desarrollo de su territorio, promover la participación comunitaria, el mejoramiento social y cultural de sus habitantes y cumplir las demás funciones que le asignen la Constitución y las leyes” (art. 311). En el mismo nivel territorial, la Constitución asigna, dentro de las funciones de los concejos municipales, la de “dictar las normas necesarias para el control, la preservación y defensa del patrimonio ecológico y cultural del municipio” (art. 313, numeral 9).

El balance anterior muestra la enorme distancia que aún existe entre la legislación actual sobre museos y las aspiraciones concretas de académicos, comunicadores, promotores de turismo y mercadeo, educadores y directores de los museos del país, quienes en el año 2009, durante el proceso de construcción de la Política Nacional de Museos, aportaron diversas visiones sobre los elementos que debería contener una definición

379 Art. 4.º de Ley 397 de 1997, modificado por el art. 1.º de la Ley 1185 de 2008.

de estas entidades adecuada a la realidad contemporánea en Colombia, en los siguientes términos: “Los museos colombianos son agentes [creados] para activar, interpretar y preservar las memorias, los patrimonios culturales, materiales e inmateriales, y los patrimonios naturales, que generan procesos de reconocimiento, inclusión, participación y apropiación; de producción de sentido y construcción de identidades; de creación, comunicación, educación y deleite en la sociedad³⁸⁰”.

Un avance significativo en la reglamentación reciente está contenido en la Resolución 1976 del 9 de julio de 2013, expedida por el Ministerio de Cultura, en la cual se define una *entidad museal* como aquella “institución pública, privada o mixta, sin ánimo de lucro, abierta al público de manera permanente, que investiga, documenta, interpreta, comunica, narra, exhibe y conserva testimonios materiales, inmateriales y/o naturales reconociendo la diversidad cultural, económica y social de las comunidades y promoviendo los principios de acceso democrático a la información y al conocimiento, a través de la participación y el constante diálogo con los públicos” (art. 1.º, inciso 2)³⁸¹. Si bien la anterior definición introduce una dimensión social más amplia en la definición de los museos en Colombia, en la misma Resolución se encuentra implícita otra definición —quizás más avanzada por su capacidad transformadora— cuando señala que la Política Nacional de Museos tiene como objetivo general “desarrollar el potencial de los museos del país como entidades comprometidas con la sociedad en la generación de conocimiento, de espacios de inclusión, de encuentro e intercambio, de socialización de identidades, de generación de sentido de pertenencia y construcción de ciudadanía a través de su labor educativa y la preservación del patrimonio y la memoria” (párrafo 9.º de la parte considerativa).

D. El museo en la legislación de España

La definición actual de museo en la legislación española fue adoptada de manera precisa en la Ley del Patrimonio Histórico Español (Ley 16 del 25

380 AA.VV. *Informe Final del Convenio de Cooperación N.º 176/08 de 2008, suscrito entre la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia y la Fundación Universidad Externado de Colombia, con el objeto de “aunar esfuerzos para formular la Política Nacional de Museos”*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia - Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural, 2009. Anexo 3. *Análisis para la redacción final de los 4 temas de discusión*: 3. Consultado el 15 de septiembre de 2013 en: <http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/politica-nacional-de-museos/Documents/anexo3.pdf>

381 Diario Oficial N.º 48.920 de 21 de septiembre de 2013. Aunque esta Resolución fue preparada por el Programa de Fortalecimiento de Museos del Ministerio de Cultura, en la construcción de esta definición participaron los miembros de la Mesa Nacional de Museos, instancia coordinadora de la Red Nacional, integrada a su vez por los coordinadores de las redes territoriales y temáticas de museos existentes en todo el país.

de junio de 1985)³⁸², la cual acogió en su mayoría los elementos esenciales de la definición del ICOM al establecer que “son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural” (art. 59, numeral 3). Cabe subrayar la amplitud de la concepción patrimonial en el sentido de incluir no solo colecciones sino también conjuntos que reúnan tanto los valores tradicionalmente admitidos como aquellos “de cualquier otra naturaleza cultural”. Sin embargo, es claro el énfasis en las colecciones, en la medida en que se suprimen de la definición de museos otros elementos esenciales en la definición del ICOM, esto es, el carácter de instituciones “sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y abiertas al público”. Específicamente en lo que respecta a los fines no lucrativos, José Luis Álvarez Álvarez ha señalado que, desde el punto de vista fiscal, en España existen al menos tres tipos de museos: a) los museos pertenecientes a entidades públicas y administrados por éstas; b) los museos pertenecientes “a personas físicas o jurídicas que explotan el museo *con ánimo de lucro*: casas-museo, museos gestionados por empresas, museos de Cera, museos taurinos, deportivos, etc.”³⁸³, en los cuales se aplica el régimen fiscal de las empresas; y c) los museos que pertenecen a asociaciones, fundaciones y otras entidades sin ánimo de lucro.

En efecto, la ausencia de una exclusión explícita de los particulares y de empresas lucrativas en la definición de museo contenida en la Ley del Patrimonio Histórico Español, así como en algunas de las legislaciones de las comunidades autónomas, ha conducido a algunos autores a afirmar que la definición de museo en España “se asemeja a la definición en sentido estricto tradicional del ICOM de antes del 2007, pues como hemos dicho, muchas de las leyes españolas se han inspirado en la misma. Pero no totalmente: así, por ejemplo, no exige el requisito de «sin ánimo de lucro» para que una entidad se pueda calificar como «museo»”³⁸⁴.

Llama la atención en la Ley del Patrimonio Histórico Español que casi todos los apartes relacionados con las entidades museales corresponden a normas aplicables en forma simultánea a los “archivos, bibliotecas y museos”, donde estos tres tipos de entidades son concebidos

382 Boletín Oficial del Estado (BOE) 29 junio 1985, núm. 155/1985 [p. 20342-20352]. Consultado el 22 de septiembre de 2013 en: <https://www.boe.es/eli/es/l/1985/06/25/16/con>

383 José Luis Álvarez Álvarez, *Estudios Jurídicos sobre el Patrimonio Cultural de España* (Madrid: Marcial Pons Ediciones Jurídicas y Sociales S. A., 2004): 773. Subrayado fuera del texto.

384 Lluís Peñuelas i Reixach, “Introducción. Concepto de museo y las fuentes del Derecho de los museos”. En: Lluís Peñuelas i Reixach (ed.), Miquel Roca Junyent (colab.) y Albert Segura Roda (colab.). *Administración y dirección de los museos: aspectos jurídicos* (Madrid: Fundació Gala-Salvador Dalí y Marcial Pons Ediciones, 2008): 28-29.

primordialmente como custodios del patrimonio cultural; solo en algunos artículos se mencionan los museos independientemente de los archivos y las bibliotecas, pero esto sucede en lo relacionado con el patrimonio arqueológico, refiriéndose a los museos solo en calidad de depositarios de los hallazgos. Así en el Capítulo II, dedicado por entero a los *Archivos, Bibliotecas y Museos* (arts. 59 al 66), se consideran Bienes de Interés Cultural los edificios destinados a custodiar los bienes muebles que integran los fondos de los museos, se garantiza el acceso de todos los ciudadanos españoles a los archivos, bibliotecas y museos de titularidad estatal, se dispone el régimen de depósito y custodia de bienes, se estatuye la posibilidad de expropiación de los edificios o terrenos en que estén instalados o en los que se proyecte instalar archivos, bibliotecas y museos —expropiación que “podrá extenderse a los edificios o terrenos contiguos cuando así lo requieran razones de seguridad para la adecuada conservación de los inmuebles o de los bienes que contengan” (art. 64)— y, por último, se establecen los Sistemas Españoles de Archivos, de Bibliotecas y de Museos (art. 66).

Resulta significativo que, mediante esta Ley, se haya resuelto la protección integral de todos los edificios donde funcionan los archivos, bibliotecas y museos de titularidad estatal (independientemente de sus valores arquitectónicos e históricos), así como de “los bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico Español en ellos custodiados” (art. 60, numeral 1). Cabe anotar que esta Ley se refiere específicamente a los museos estatales y no menciona en parte alguna a los museos privados, salvo en lo relativo a la iniciativa de creación de museos que, además de aquella que compete al Estado, puede corresponder también a “otros organismos, instituciones o particulares” (art. 61, numeral 1). Aunque el análisis comparado de legislación de museos propuesto en el presente estudio no incluyó las medidas de fomento y estímulo a la protección del patrimonio cultural, resulta también significativa la disposición de dación en pago contenida en esta Ley que, directa o indirectamente, ha beneficiado el enriquecimiento de las colecciones de los museos estatales, en los siguientes términos: “El pago de las deudas tributarias podrá efectuarse mediante la entrega de bienes que formen parte del Patrimonio Histórico Español, que estén inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural o incluidos en el Inventario General, en los términos y condiciones previstos reglamentariamente” (art. 73). Como lo menciona Luis Lafuente Batanero, al referirse a las obras adquiridas por el Estado Español mediante el mecanismo de dación en pago, “las operaciones de Dalí, Picasso, Gris, Miró, Rothko, o la recuperación de

obras de Goya, Ribera, Rubens, Sorolla, así como la adquisición para nuestros museos de la colección de textiles de Fortuny, el mueble Boulle de Felipe V o la vajilla del Cardenal Despuig, entre otras muchas más obras de arte de primera calidad, no hubiesen sido posibles sin la dación en pago de impuestos”³⁸⁵.

De esta Ley del Patrimonio Histórico Español se derivó el Real Decreto 620 del 10 de abril de 1987, “por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos”³⁸⁶. Este decreto presenta una dualidad particular en la definición de las funciones de los museos, cuando centra dichas funciones en torno a los contenidos o patrimonio preservado en los museos, pero al final deja abierta la posibilidad de ampliar su ámbito de manera casi indeterminada:

Son funciones de los Museos:

- a) La conservación, catalogación, restauración y exhibición ordenada de las colecciones.
- b) La investigación en el ámbito de sus colecciones o de su especialidad.
- c) La organización periódica de exposiciones científicas y divulgativas acordes con la naturaleza del Museo.
- d) La elaboración y publicación de catálogos y monografías de sus fondos.
- e) El desarrollo de una actividad didáctica respecto a sus contenidos.
- f) Cualquier otra función que en sus normas estatutarias o por disposición legal o reglamentaria se les encomiende. (art. 2.º)

Fundamentalmente, las disposiciones de este *Reglamento* giran en torno al tratamiento de los fondos o colecciones de los museos. Además de las disposiciones generales, el articulado del Título I (*De los Museos de Titularidad Estatal*) se organiza en capítulos dedicados a las colecciones estatales de fondos museísticos, el depósito de estos fondos, su tratamiento administrativo y técnico, la estructura orgánica de dirección y áreas básicas de los Museos, su régimen de visita y acceso, y otros servicios culturales referidos específicamente a la realización de copias y reproducciones de sus fondos y a “otras actividades de carácter estrictamente cultural, siempre que no perjudiquen el normal desarrollo de las funciones que corresponden a los Museos” (art. 25). En los artículos sobre la estructura orgánica de los museos se dispone que

385 Luis Lafuente Batanero, “Las medidas de fomento. Aplicación de la nueva ley de mecenazgo en los museos”, *museos.es*, Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura de España, N.º 0 (2004): 115.

386 Boletín Oficial del Estado (BOE) N.º 114, del 13 de mayo de 1987, con corrección de errores publicada en BOE N.º 251, del 20 de octubre de 1987.

“todas las funciones y servicios de los mismos se integran en las siguientes áreas básicas de trabajo dependientes de la Dirección del Museo: a) Conservación e investigación; b) Difusión; c) Administración” (art. 18). Cabe resaltar que la difusión es concebida en términos museográficos y pedagógicos, comprendiendo “todos los aspectos relativos a la exhibición y montaje de los fondos en condiciones que permitan el logro de los objetivos de comunicación, contemplación y educación encomendados al Museo” (art. 19). El Título II del Real Decreto está dedicado al Sistema Español de Museos, el cual está integrado únicamente por instituciones de carácter público, tanto por aquellas entidades adscritas al Ministerio de Cultura o vinculadas a éste mediante convenio con una Comunidad Autónoma, como por aquellos Museos Nacionales que no estén directamente vinculados a dicho Ministerio.

Otra reglamentación derivada de la Ley del Patrimonio Histórico Español (Ley 16/1985) es el Real Decreto 1305 del 31 de julio de 2009, por el cual se crea la Red de Museos de España. La exposición de motivos de este Real Decreto se refiere a la dimensión económica del museo en los siguientes términos: “La doble consideración del museo como institución y como producto turístico de calidad, englobado en las políticas culturales del país, trasciende el ámbito de un departamento sectorial al responder a una política horizontal de gestión de recursos, dada además su relevante repercusión económica”³⁸⁷.

En este contexto, dentro de los miembros vocales que integran el Consejo de Museos se incluyeron un representante de la Secretaría de Estado de Turismo, un representante de la Federación Española de Municipios y Provincias, y un representante del Consejo de Consumidores y Usuarios (art. 5, numeral 2, inc. e). Aunque la Red de Museos de España se compone fundamentalmente por museos públicos, tanto de titularidad estatal como de titularidad autonómica o local, también se permite la inscripción de “instituciones privadas de singular relevancia, previo acuerdo, en su caso, entre la Administración General del Estado y el titular de la institución, y previa consulta a la Comunidad Autónoma donde radique la institución” (art. 3, numeral 2, inc. c). La Red de Museos de España se concibe como una estructura destinada “a la promoción, mejora y mayor eficacia y eficiencia de cuantos museos e instituciones la conforman [...] a través del mutuo intercambio de proyectos, profesionales e ideas, favoreciendo su relación con los agentes sociales, impulsando su proyección nacional e internacional y reforzando su importante papel en el acceso de los ciudadanos a la

387 Boletín Oficial del Estado (BOE) núm. 204 (24 agosto 2009): 72244.

cultura” (art. 2). En forma consecuente, se definen unos requisitos para pertenecer a la Red de Museos con base en criterios de calidad y excelencia, consistentes en:

La calidad de los fondos y su proyección nacional e internacional.

El Plan Museológico, la implantación de nuevas tecnologías y la innovación en la museografía.

La profesionalidad del equipo directivo y la dotación mínima de plantilla³⁸⁸ para garantizar el funcionamiento de los servicios tendente a la excelencia.

La diversificación de públicos y la accesibilidad universal.

El análisis de los fondos desde la perspectiva de género. (art. 3, numeral 4)

Sin embargo, como se evidencia en los últimos dos criterios anteriores, los objetivos de la Red no se centran únicamente en la eficacia de los museos como servicio turístico y como factor de impacto económico local. En particular se destaca la intención de generar una concepción contemporánea del carácter sistémico del museo, en el marco de los derechos culturales, con énfasis en la cooperación entre museos —en todos los planos de sus componentes— y concretamente en “la promoción, dentro de las instituciones de la Red, de un concepto de museo plural, integrador de perspectivas y agentes sociales diversos, dirigido a la formación crítica de sus visitantes a través de una experiencia museal atractiva, participativa y de divulgación científica” (art. 4, inc. h). Paradójicamente, este enfoque inclusivo y participativo contrasta con la marcada exclusión hacia aquellos museos que no reúnen los niveles de calidad y excelencia determinados por el Real Decreto. No obstante, merece destacarse la mención explícita, como referentes fundamentales de actuación, de las directrices formuladas por el ICOM, los estándares internacionales de museos y las mejores prácticas museísticas, con base en una concepción social integral del museo que se expresa así en la exposición de motivos del Real Decreto:

[...] la consecución efectiva de sus fines sociales por parte de los museos demanda que estas instituciones logren hacerse relevantes para el conjunto de la sociedad, fomentando los valores democráticos y de ciudadanía, abriéndose a las inquietudes y a la participación activa de la comunidad, buscando propiciar una percepción crítica y reflexiva de la

388 Planta de personal o equipo humano de trabajo estable.

realidad, la producción y divulgación de conocimientos, la promoción de la dignidad humana y las oportunidades de esparcimiento. solo en la medida en que se alcancen estos objetivos se podrá hablar del museo como institución comprometida con la sociedad y con vocación de servicio público³⁸⁹.

Además de las leyes de fomento y mecenazgo en instituciones sin ánimo de lucro, que benefician la gestión de los museos³⁹⁰, en materia de legislación estatal de museos en España solo existen otras tres disposiciones, dos de ellas relativas a las regulaciones del Museo Nacional del Prado (Ley 46 de 2003) y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ley 34 de 2011). La otra disposición estatal corresponde a la Ley 14 del 1.º de junio de 2011, “de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación”, específicamente en las normas contenidas en el Título III “Impulso de la investigación científica y técnica, la innovación, la transferencia del conocimiento, la difusión y la cultura científica, tecnológica e innovadora”. Así, la ley incluye como una de las responsabilidades de las administraciones públicas la formulación de los *Planes Estatales de Investigación Científica y Técnica y de Innovación*, los cuales tendrán dentro de sus objetivos el de “apoyar a las instituciones involucradas en el desarrollo de la cultura científica y tecnológica, mediante el fomento e incentivación de la actividad de museos, planetarios y centros divulgativos de la ciencia” (art. 38, inciso c). En este sentido resulta sobresaliente el avance de la legislación española en el reconocimiento de los museos como centros de investigación científica, en todas sus tipologías, no únicamente en aquellos museos de ciencias naturales y de colecciones centradas en la historia de la ciencia y la divulgación de las ciencias y la tecnología. Es así como el artículo 47, en su *Disposición adicional decimocuarta*, reconoce como organismos públicos de investigación para la ejecución de esta ley a los siguientes:

1. El Museo Nacional del Prado, la Biblioteca Nacional de España (BNE), el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), la Filmoteca Española, adscrita al Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, los museos y archivos de titularidad y gestión estatal, la Dirección General del Instituto Geográfico

389 Ídem.

390 En particular, la Ley 30 del 24 de noviembre de 1994, “de Fundaciones y de incentivos fiscales a la participación privada en actividades de interés general”, y la Ley 49 de 23 de diciembre de 2002, “de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo”.

Nacional, el Centro Nacional de Información Geográfica, y las Reales Academias y Academias Asociadas vinculadas con el Instituto de España, tendrán la condición de agentes de ejecución a los efectos de lo dispuesto en esta ley.

2. Los agentes de ejecución a que se refiere el apartado anterior podrán contratar personal investigador de carácter temporal para la realización de proyectos específicos de investigación científica y técnica de acuerdo con el artículo 15.1.a) del Texto Refundido de la Ley del Estatuto de los Trabajadores³⁹¹.

En forma similar a lo ocurrido en Argentina y Brasil, las demás leyes sobre museos se han desarrollado en el ámbito de las entidades territoriales con autonomía legislativa. Como desarrollo inusitado, en España existe legislación específica de museos en la mayoría de las 17 comunidades autónomas, desarrollo que obedece en gran parte a un fuerte impulso del sector de museos a partir de factores tales como las disposiciones de protección del patrimonio cultural emitidas por la Unesco y la Unión Europea, la creación de nuevos museos estimulada por la industria del turismo, el notable crecimiento de programas académicos de museología y museografía en las universidades españolas, así como el marcado aumento —en las décadas de 1990 y 2000— de las inversiones nacionales y extranjeras con base en investigaciones sobre la contribución de los nuevos museos a la generación de impacto económico local en ciudades como Madrid, Barcelona, Bilbao y Granada.

Estas legislaciones se han desarrollado, en gran parte, como consecuencia de la estrecha circunscripción territorial del Real Decreto que adoptó el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal, debido a que este decreto no podía incluir en su campo de acción a los museos pertenecientes a las comunidades autónomas, excepto aquellos vinculados mediante convenio. Sin embargo, el aporte posterior de nuevas concepciones de los museos ha sido bastante restringido, pues la mayoría de las legislaciones autónomas recogen, en términos generales, la misma definición de museo que establece dicho *Reglamento*, así como las funciones de los museos que se transcribieron atrás. Pero más allá, y de manera especial, los desarrollos legislativos obedecen a una particular disposición contenida en la Constitución Española que se refiere a las competencias de las Comunidades Autónomas en diversas materias, incluidos los “museos, bibliotecas y conservatorios de música” (art. 148, inciso 1.º, numeral 15), los cuales aparecen situados en el mismo nivel

391 Boletín Oficial del Estado (BOE) N.º 131 (2 de junio de 2011, sec. I.): 54440.

de materias tan importantes como la protección del medio ambiente, el patrimonio monumental, la infraestructura de vías, la agricultura y la ganadería, la artesanía y el fomento del deporte³⁹². Por tales motivos, así como por las variaciones significativas en la concepción contemporánea del museo, se revisan a continuación las respectivas legislaciones expedidas por las 17 comunidades autónomas, presentadas en orden alfabético y, dentro de cada una, su legislación más reciente con sus antecedentes inmediatos.

D.1. Andalucía

Como desarrollo lógicamente derivado del artículo 148.1.15 de la Constitución Española mencionado atrás, el Estatuto de Autonomía para Andalucía (Ley Orgánica 2 del 20 de marzo de 2007 “de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía” que reemplazó la Ley Orgánica 6 del 30 de diciembre de 1981) señala de manera explícita sus competencias en materia de patrimonio cultural y museos, con un enfoque aún marcadamente monumentalista. Tales competencias incluyen la promoción y la difusión del patrimonio cultural, artístico y monumental y de los centros de depósito cultural de Andalucía” (art. 68, numeral 1) y de igual manera se estatuye que la Comunidad Autónoma “asume competencias ejecutivas sobre museos, bibliotecas, archivos y otras colecciones de naturaleza análoga de titularidad estatal situados en su territorio cuya gestión no se reserve el Estado” (art. 68, numeral 2). En este contexto surge la Ley 8 del 5 de octubre de 2007 “de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía”, la cual tuvo como directo antecedente la Ley 2 del 9 de enero de 1984 “de Museos” de la misma Comunidad, en cuya exposición de motivos se había subrayado “la idea de superar el concepto de museo como simple depósito de materiales y centro de investigación reservado a una minoría y, por el contrario, su entendimiento como un núcleo de proyección cultural y social”³⁹³. Es importante subrayar que Andalucía fue la primera comunidad autónoma de España en adoptar una ley específica sobre museos en 1984.

Posteriormente la ley 8/2007 recoge la definición de museo del ICOM y sitúa la especificidad del museo, no tanto en la concepción conservacionista

392 A su vez, en el artículo 149 de la Constitución Española, al establecer las materias sobre las cuales tiene competencia el Estado, se incluye un inciso dedicado a la “defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas” (art. 169, numeral 1, inc. 28).

393 Esta cita de la *Exposición de motivos* de la Ley 2/1984, de 9 de enero, se encuentra contenida a su vez dentro de la *Exposición de motivos* de la Ley 8/2007, de 5 octubre. *Ley de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía*. Boletín Oficial Junta de Andalucía 18 octubre 2007, núm. 205/2007: 7.

del patrimonio (aunque la incluye), sino en la investigación científica y los fines educativos y culturales, en la medida en que señala la existencia de la categoría de *coleccionas museográficas* —retomada de legislaciones anteriores de otras comunidades autónomas— constituida por “aquellos conjuntos de bienes culturales o naturales que, sin reunir todos los requisitos propios de los museos, se encuentran expuestos de manera permanente al público garantizando las condiciones de conservación y seguridad, y sean creados con arreglo a esta Ley” (art. 3, numeral 3). En contraposición, los museos son definidos como aquellas “instituciones de carácter permanente, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que, con criterios científicos, reúnen, adquieren, ordenan, documentan, conservan, estudian y exhiben, de forma didáctica, un conjunto de bienes, culturales o naturales, con fines de protección, investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural, y sean creados con arreglo a esta Ley” (art. 3, numeral 1). Así mismo, la ley hace explícitas las funciones que comparten los museos y las colecciones museográficas, consistentes en la protección y conservación de sus bienes, la documentación con criterios científicos de sus fondos, la exhibición ordenada de los mismos, así como el fomento y la promoción del acceso público a sus colecciones, dejando abierta además, tanto para los museos como para las colecciones museográficas, la posibilidad de desempeñar cualquiera otra función encomendada por las leyes o los reglamentos. En forma adicional, los museos tienen dentro de sus funciones:

[...] b) El desarrollo, el fomento y la promoción de la investigación de sus fondos y de su especialidad, así como de los aspectos museológicos y museográficos relacionados con el cumplimiento de las restantes funciones de la institución.

[...] d) La organización y la promoción de las iniciativas y actividades que contribuyan al conocimiento y difusión de sus fondos o de su especialidad, así como la elaboración de publicaciones científicas y divulgativas acerca de las mismas.

e) La exhibición ordenada de sus fondos y el desarrollo de una permanente actividad didáctica respecto de sus contenidos.

f) El fomento y la promoción del acceso público a los museos y a sus servicios culturales, de manera presencial y por medio de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, con especial atención a los grupos con dificultades de acceso. (art. 4, numeral 1)

De manera restrictiva y condicional, la ley establece asimismo que los museos solo “podrán realizar otras funciones de carácter cultural

cuando cuenten con las instalaciones adecuadas y sean compatibles con el normal desarrollo de las funciones que les corresponden según esta Ley” (art. 4, numeral 2).

D.2. Aragón

La Ley 7 del 5 de diciembre de 1986 sobre “Normas reguladoras de los museos de Aragón”, antecedió a la expedición del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal e introdujo un énfasis en la concepción social de los museos cuando los define como instituciones permanentes “abiertas al público, sin finalidad de lucro, orientadas al interés general de la comunidad y de su desarrollo, que reúnen, adquieren, ordenan, conservan, estudian, difunden, exhiben de forma científica, didáctica y estética, con fines de investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural, conjuntos y colecciones de bienes muebles de valor cultural que constituyen testimonios de la actividad del hombre y su entorno natural” (art. 1.º). Si bien gran parte de esta definición se deriva de aquella establecida por el ICOM, merece subrayarse la caracterización profesional y académica de la exhibición como actividad que en los museos debe desarrollarse “de forma científica, didáctica y estética”. Cabe destacar en esta ley la disposición que obliga a la administración de la Comunidad Autónoma a “garantizar el acceso gratuito a los museos de titularidad autonómica” (art. 3.º), lo cual resulta coherente con el carácter de los museos al servicio del interés general, disponiendo en el mismo artículo que “el resto de los museos, cualquiera que sea su titularidad, salvo los del Estado, deberán contar siempre que estén subvencionados o tengan beneficios fiscales, con la autorización expresa para la percepción de cualquier tasa o derecho de acceso y hacer constar en su presupuesto las cantidades obtenidas por dichos conceptos” (art. 3.º, inciso 2). No obstante, es claro el énfasis patrimonial de la ley cuando determina las restricciones o condiciones específicas para la creación de nuevos museos, en los siguientes términos:

Los organismos públicos y las personas físicas o jurídicas interesados en la creación de museos, deberán solicitar autorización del Departamento competente en materia de cultura, que instruirá el oportuno expediente. En todo caso deberán garantizar el mantenimiento, conservación y exposición de los bienes de valor cultural que integren los fondos constituyentes y futuros del museo, en la forma que reglamentariamente se determine. La Orden por la que se autorice el museo determinará el carácter de las colecciones que hayan de ser objeto de exposición en el mismo. (art. 4.º)

Además de las disposiciones generales, los artículos de esta ley desarrollan las regulaciones específicas sobre el Sistema de Museos de Aragón, las colecciones y fondos museográficos, y los medios personales y materiales requeridos para el funcionamiento de los museos. Bajo este último título se hace referencia a los museos como “garantes para las generaciones actuales y futuras de la salvaguarda del patrimonio cultural de Aragón” (art. 21.º). Una disposición sobre las colecciones que merece destacarse —por ser coherente con la permanencia del servicio a la sociedad a través de las garantías de destinación del patrimonio preservado en los museos— se refiere a las previsiones ante la eventual disolución o cierre de un museo, en cuyo caso “todos sus fondos serán depositados en otro cuya naturaleza sea acorde con los bienes culturales expuestos, teniendo en cuenta el principio de proximidad territorial, y oídas las partes interesadas de acuerdo con lo que reglamentariamente se determine. Todos sus fondos se reintegrarán al museo de origen en caso de reapertura del mismo” (art. 10.º).

D.3. Asturias

La Ley 1 del 6 de marzo de 2001 sobre “Normas reguladoras del Patrimonio Cultural” del Principado de Asturias, reproduce el enfoque de la Ley del Patrimonio Histórico Español en materia de museos y determina las disposiciones de sus funciones de conservación, investigación y exhibición del patrimonio mueble de manera general para los “archivos, bibliotecas y museos” en la mayoría de los artículos correspondientes.

D.4. Canarias

La Ley 4 del 15 de marzo de 1999, “Ley del Patrimonio Histórico de Canarias”, retoma la definición del ICOM y define los museos como “las instituciones de carácter permanente abiertas al público que reúnen, conservan, ordenan, documentan, investigan, difunden y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación colecciones de bienes muebles de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural” (art. 76).

D.5. Cantabria

La Ley 11 de 13 de octubre de 1998, “Ley del Patrimonio Cultural de Cantabria”, fue actualizada específicamente en el campo de los museos por la Ley 5 de 19 de noviembre de 2001, “Museos de Cantabria”, en la

cual, sin embargo, se mantiene el énfasis patrimonialista de los museos como “las instituciones de carácter permanente, al servicio de la sociedad, que adquieren, conservan, investigan, comunican, difunden y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, objetos, conjuntos y colecciones de valor arqueológico, histórico, artístico, etnográfico, natural, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural” (art. 2, numeral 1).

El enfoque radicalmente patrimonialista de esta ley se confirma en la descripción de las funciones que deben desempeñar los museos (derivadas del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal), en su mayoría concentradas sobre sus colecciones o fondos, como sigue:

[...] a) La conservación, registro, inventario, catalogación, restauración, difusión y exhibición ordenada de las colecciones, así como la adquisición o acrecentamiento de las mismas.

b) La investigación en el ámbito de su contenido.

c) La organización de exposiciones, permanentes o temporales, científicas o divulgativas, de acuerdo con la naturaleza del museo.

d) La elaboración y publicación de catálogos y monografías de sus fondos.

e) La realización y desarrollo de actividades didácticas destinadas a los ciudadanos.

f) Cualquier otra función que se les encomiende por disposición legal o reglamentaria.

2. Los museos podrán desarrollar otras actividades complementarias de carácter cultural o social cuando cuenten con las instalaciones adecuadas y no se perjudique el normal desarrollo de las funciones que les corresponden según esta Ley (art. 3.º).

D.6. Castilla – La Mancha

La Ley 4 de 30 de mayo de 1990 sobre “Regulación del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha” (derogada en su mayoría por la Ley 4 de 2013 con excepción de su Título IV, “De los museos”), había retomado textualmente la misma definición de museos de la Ley del Patrimonio Histórico Español, en su artículo 24 (derogado)³⁹⁴. Las disposiciones que continúan vigentes, en su título IV, se refieren a regulaciones sobre creación de museos, condiciones de acceso, coordinación e inspección, Sistema de los Museos de Castilla-La Mancha, servicio y registro de

394 Se asume que continúa aplicándose la definición de museos de 1990, dado que la Ley 4 de 2013 aparentemente generó un vacío cuando derogó la definición de 1990 pero no incluyó una nueva definición.

museos, denominación y gestión, titularidad y depósito de fondos o colecciones, préstamo de fondos y conservación de bienes arqueológicos en museos (arts. 46 al 58).

D.7. Castilla y León

Mediante la Ley 10 del 8 de julio de 1994 se expidieron las “Normas reguladoras de los Museos de Castilla y León” en las que se estipulan las diferencias entre museos y colecciones museográficas. La ley define los museos como “las instituciones o centros de carácter permanente, abiertos al público, que reúnen, conservan, ordenan, documentan, investigan, difunden y exhiben de forma científica, didáctica y estética conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural, para fines de estudio, educación o contemplación” (art. 2, numeral 1). En contraste, se definen las *colecciones museográficas* como “los conjuntos estables de bienes culturales conservados por una persona física o jurídica que, sin reunir todos los requisitos propios de los museos, se exponen al público para su contemplación de forma permanente, coherente y ordenada” (art. 2, numeral 2). La ley presenta un marcado énfasis en la seguridad, inventario y registro, conservación y tratamiento de los fondos y de las instalaciones de los museos, así como en los horarios de servicio al público (régimen de visita pública) y el acceso de los investigadores al estudio de los fondos.

D.8. Cataluña

La Ley 17 de 2 de noviembre de 1990 sobre “Museos de la Comunidad Autónoma de Cataluña” retoma la definición de museos de la Ley del Patrimonio Histórico Español, pero la desarrolla introduciendo aspectos sociales fundamentales cuando concibe a los museos como aquellas instituciones que “reúnen un conjunto de bienes culturales muebles e inmuebles, los conservan, los documentan y estudian, los exhiben y difunden su conocimiento para la investigación, la enseñanza y el goce intelectual y estético y se constituyen en espacio para la participación cultural, lúdica y científica de los ciudadanos” (art. 1.º). Así mismo, se incorporan dentro de la concepción de museo aquellos espacios “con valores históricos, arqueológicos, ecológicos, industriales, etnográficos o culturales que reúnan, conserven y difundan conjuntos de bienes culturales” (art. 1.º, inciso 2). De igual manera, se establece la distinción de los museos frente a las *colecciones*, las cuales son definidas como “los

conjuntos de bienes culturales conservados por una persona física o jurídica que no reúnen las condiciones que la presente ley establece para los museos” (art. 2.º).

D.9. Extremadura

La regulación de los museos de Extremadura se encuentra contenida en la Ley 2 del 29 de marzo de 1999, “Ley del Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura”, en la cual se toma como marco general la definición del ICOM con algunas variaciones que merecen resaltarse. Así, los museos se definen como instituciones destinadas “a acopiar, conservar adecuadamente, estudiar y exhibir de forma científica, didáctica y estética conjuntos y colecciones de valor o interés cultural y que cuenten con los medios necesarios para desarrollar estos fines. Los museos deberán orientarse de manera dinámica, participativa e interactiva” (art. 61). Resulta significativo el énfasis en los recursos esenciales para garantizar el cumplimiento de los objetivos de los museos, lo cual introduce un elemento que podría vincularse a los principios del Código de Deontología del ICOM, en la medida en que solo pueden ser reconocidos como museos (y anunciarse al público como tales) aquellas instituciones que puedan garantizar los medios para cumplir con sus fines “de manera dinámica, participativa e interactiva”, lo que en otras palabras significaría asegurar que tales instituciones realmente lleven a cabo sus funciones sociales. En este marco se crea entonces una categoría alterna para designar a aquellas entidades que no reúnen las características de un museo, denominadas “exposiciones museográficas permanentes”, las cuales son definidas como “aquellas colecciones de bienes de valor histórico, artístico, científico y técnico expuestas con criterios museísticos en un local permanente y que carezcan de personal técnico propio, servicios complementarios y capacidad suplementaria de almacenamiento, custodia y gestión de fondos” (art. 62). Esta categoría ya había sido creada, con nombres similares, en las legislaciones de Castilla y León, Murcia y Valencia. Cabe señalar la total ausencia del patrimonio natural en estas definiciones de museos y exposiciones museográficas.

Un aspecto central en la normatividad sobre la creación y el registro de museos y exposiciones museográficas permanentes es la obligatoriedad de garantizar el cumplimiento de las normas para la adecuada conservación y protección de sus fondos o colecciones, por parte de la institución que se registra como tal, así como el acceso de los ciudadanos a este patrimonio. Así, por ejemplo, como requisitos para la creación de museos y exposiciones museográficas permanentes,

se dispone la determinación clara del ámbito territorial de la entidad, sus objetivos, sus fondos o colecciones, su organización y los servicios que se propone prestar al público (art. 63, numeral 1). Así mismo se determina que

[...] los organismos públicos y las personas físicas o jurídicas que pretendan crear un museo o una exposición museográfica permanente presentarán ante la Consejería competente en materia de Cultura una declaración responsable manifestando contar con los requisitos museológicos y museográficos que se concreten en las disposiciones de desarrollo de esta ley [...] así como el compromiso de mantener su cumplimiento durante el tiempo de vigencia de la actividad y comunicar cualquier cambio que se produzca en los mismos. (art. 63, numerales 2 y 3)

Dentro de las funciones de los museos, además de la custodia, conservación, catalogación científica, investigación y exhibición ordenada de sus fondos o colecciones, se incluyen “la organización de cuantas actividades contribuyan al conocimiento y difusión de sus colecciones y especialidad [...] así como] cualquier otra función contenida en sus normas estatutarias o que se le encomiende por disposición legal o reglamentaria” (art. 65, incs. e y f).

D.10. Galicia

La Comunidad Autónoma de Galicia fue una de las primeras en regular el funcionamiento de sus museos en el marco de la Ley del Patrimonio Histórico Español, mediante el Decreto 314 de 16 de octubre de 1986, “Regulación del sistema público de museos”, estableciendo que “se consideran museos de interés para Galicia aquellas instituciones de carácter permanente destinadas, sin ánimo de lucro, a la custodia, adquisición, conservación, documentación, estudio y exhibición de bienes muebles y objetos o testimonios de valor histórico, arqueológico, artístico, etnográfico, científico o técnico, integrantes del patrimonio cultural gallego” (art. 1.º). En consecuencia, el énfasis de esta regulación se concentró en la conservación, registro y control de los fondos o colecciones, “el desarrollo de una actividad didáctica, pedagógica e investigadora respecto a sus contenidos, así como la elaboración y publicación de catálogos y monografías de sus fondos” (art. 2). Posteriormente, en la Ley 8 del 30 de octubre de 1995, que “regula el Patrimonio Cultural de Galicia”, se definen los museos a partir

de la definición del ICOM y de la Ley del Patrimonio Histórico Español pero se hace énfasis en que estas instituciones están “orientadas a la promoción y desarrollo cultural de la comunidad en general, por medio de la recogida, adquisición, inventario, catalogación, conservación, investigación, difusión y exhibición, de forma científica, estética y didáctica, de conjuntos y colecciones de bienes patrimoniales de carácter cultural que constituyen testimonios de las actividades del ser humano o de su entorno natural, con fines de estudio, educación, disfrute y promoción científica y cultural” (art. 67, numeral 1). Sin embargo, la descripción de las funciones se centra en el tratamiento de sus fondos o colecciones, esto es, su conservación, catalogación, restauración, investigación, exhibición ordenada, la publicación de catálogos y monografías de sus fondos y el impulso de la actividad didáctica sobre sus contenidos, aunque deja abierta la posibilidad de ejercer “cualesquiera otras funciones que en sus normas estatutarias o por disposición legal o reglamentaria se les encomienden” (art. 67, numeral 2). Esta ley introduce la categoría de *colección visitable*, la cual es definida como “aquella colección que no reúna todas las características y condiciones que constituyen los requisitos necesarios para su reconocimiento como museo [...] siempre que sus titulares faciliten, mediante un horario accesible y regular, la visita pública y el acceso de los investigadores, gozando sus fondos de las atenciones básicas que garanticen su custodia y conservación” (art. 68).

D.11. Islas Baleares

La Ley de Museos de las Islas Baleares (Ley 4 del 26 de marzo de 2003) establece una distinción contundente entre museos, centros de interpretación y colecciones museográficas. Siguiendo la definición del ICOM, con algunas variaciones, los museos son definidos en esta Ley como “instituciones de carácter permanente, sin ánimo de lucro, abiertos al público, que adquieren, reúnen, conservan, investigan, difunden y exhiben, para fines de estudio, de instrucción pública, de carácter lúdico y de contemplación, conjuntos y/o colecciones de bienes de valor histórico, artístico, arqueológico, histórico-industrial, paleontológico, etnológico, antropológico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural” (art. 2, numeral 1). Cabe subrayar en esta definición la transformación de los fines de educación y de deleite, por los de “instrucción pública” y “carácter lúdico y de contemplación”. Así mismo, se precisa en la Ley la definición de los *centros de interpretación* como “espacios abiertos al público, vinculados a lugares y monumentos,

que, contando con los elementos necesarios de infraestructuras y recursos humanos, pueden proporcionar a la ciudadanía las claves para la comprensión de sus valores culturales” (art. 2, numeral 2). Nótese que en tal definición se excluye por completo la existencia de fondos o colecciones en los centros de interpretación. Y finalmente se establece también la categoría de *colecciones museográficas* (retomada de otras legislaciones de Comunidades Autónomas), las cuales son definidas como “los conjuntos estables de bienes muebles con relevancia o valor cultural, técnico o científico conservados por una persona física o jurídica que, sin reunir las condiciones propias del museo establecidas por esta Ley, se exponen al público para su contemplación de forma permanente, coherente y ordenada” (art. 3). Así mismo, la Ley establece un régimen de infracciones y sanciones, en el cual se definen como *infracciones muy graves* aquellas “acciones u omisiones que, vulnerando las prescripciones establecidas en esta Ley, impliquen daños irreparables o la pérdida total de sus fondos o de parte de ellos de los museos o de las colecciones museográficas reconocidos de acuerdo con esta Ley, así como aquellas que produzcan riesgos para la seguridad de las personas” (art. 49, numeral 2). Y la lista de *infracciones graves* es encabezada por “cualquiera forma de discriminación en el acceso o en la visita a los museos o a las colecciones museográficas” (art. 49, numeral 3), en forma consecuente con las obligaciones de servicio público asignadas a estas instituciones.

D.12. La Rioja

Las disposiciones sobre museos de la Comunidad Autónoma de La Rioja se encuentran dentro de la Ley 7 del 18 de octubre de 2004, “Normas reguladoras del Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja”, la cual retoma casi textualmente las definiciones de museo y de exposición museográfica permanente contenidas en la “Ley del Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura” (Ley 2 del 29 de marzo de 1999) mencionada atrás. Además de las medidas sobre conservación, protección y fomento de los fondos y colecciones de los museos y exposiciones museográficas permanentes, se establecen disposiciones para garantizar el derecho de visita y la accesibilidad a los museos, entre las que se estatuye que, “con carácter general, el acceso al público será gratuito” en los museos y colecciones de titularidad autonómica, dejando abierta la posibilidad de percibir ingresos por derechos de acceso y aclarando que “en ningún caso se cobrarán cantidades superiores a las establecidas para los museos de ámbito estatal y de la Unión Europea” (art. 70, numerales 1 y 3). Aunque los museos de titularidad privada

se exceptúan de la aplicación de las normas anteriores, se establecen obligaciones específicas para los propietarios de exposiciones museográficas permanentes y museos privados, quienes deben cumplir los siguientes requisitos: “A) Un horario mínimo y accesible al público visitante. B) Unas condiciones técnicas mínimas de conservación y de seguridad de las instalaciones. C) Los fondos debidamente inventariados en condiciones mínimas de seguridad y conservación. D) Garantía de acceso de los investigadores a las colecciones y a los fondos privativos” (art. 69, numeral 1). Finalmente, se establecen condiciones para la preservación del patrimonio cultural contenido en los museos privados, disponiendo que “la Consejería competente en materia de Cultura, en caso de peligro para los materiales o los bienes, previo requerimiento, podrá ordenar la ejecución de obras que estime pertinentes en beneficio de su conservación, acordar el depósito provisional en otra institución en tanto perduren las circunstancias que dieron lugar a esa medida y, en última instancia, remover la autorización” (art. 69, numeral 2).

D.13. Madrid

Por medio de la Ley 9 del 9 de abril de 1999 se estableció la regulación de “Museos de la Comunidad de Madrid”, en la cual se retoma la definición de museo del ICOM, agregando la siguiente condición esencial, en la parte final de la definición: “[...] y que dispongan de una infraestructura material y de personal para el cumplimiento del servicio social que deben prestar, de acuerdo con la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, debiendo contar con personal técnico especializado en la materia y contenido temático del museo” (art. 2, numeral 1). En este aspecto, la Ley de los Museos de Madrid comparte con la Ley de Museos de Extremadura la determinación de incorporar, como elemento esencial de la naturaleza de un museo, la provisión de los recursos básicos para su funcionamiento, lo que implica necesariamente contar con los recursos humanos capacitados para asumir el desempeño adecuado de las funciones del museo. Claramente esta concepción se inspira en las disposiciones del Código de Deontología del ICOM relativas a las obligaciones del cuerpo directivo de un museo frente a la provisión de personal y recursos básicos para el funcionamiento de un museo. Así, retomando las leyes de Museos de Aragón, Castilla-La Mancha, Castilla y León, y la Región de Murcia, dentro de los requisitos mínimos para la autorización de creación de un museo esta Ley incluye los de “dirección, conservación y mantenimiento a cargo de personal cualificado [... así

como] presupuesto fijo y suficiente que garantice su funcionamiento” (art. 7, numeral 3, incs. g y h).

D.14. Murcia

La Comunidad Autónoma de la Región de Murcia estableció la regulación de museos mediante la Ley 5 del 30 de julio de 1996. En esta Ley se adopta casi textualmente la definición de museos del ICOM, exceptuando la precisión de estar “al servicio de la sociedad y de su desarrollo”, aun cuando conserva la condición de mantenerse “abiertos al público” (art. 2, numeral 1). Así mismo, esta Ley retoma aquella caracterización de la exhibición establecida “de forma científica, didáctica y estética” en la Ley de los Museos de Aragón en 1986. Se definen también en esta Ley las colecciones museográficas como “los conjuntos estables de bienes culturales conservados por una persona física o jurídica que, sin reunir todos los requisitos propios de los museos, se exponen al público para su contemplación de forma permanente, coherente y ordenada” (art. 2, numeral 2).

D.15. Navarra

Dentro de las legislaciones de museos más recientes se encuentra la Ley Foral N.º 10, del 2 de julio de 2009, de Museos y Colecciones Museográficas Permanentes de Navarra. En esta Ley se ratifica el concepto de museo tomado casi íntegramente de la Ley del Patrimonio Histórico Español, adicionando las precisiones “sin ánimo de lucro y al servicio de la sociedad y de su desarrollo” así como la “interpretación” dentro de sus fines esenciales (art. 2). En forma consecuente, pese a que las funciones de los museos continúan centradas en las colecciones, cabe destacar la apertura hacia la generación de un mayor énfasis en las dimensiones contemporáneas del museo, así:

Son funciones de los museos:

[...] d) La investigación sobre su ámbito temático y territorial y sobre los aspectos museológicos y museográficos relacionados con el cumplimiento de las restantes funciones de la institución.

e) La comunicación a la sociedad de los conocimientos generados en el desarrollo de sus funciones y la difusión de sus colecciones.

f) La atención a las demandas de los usuarios conforme a las normas de funcionamiento del museo.

[...]

i) La mediación interpretativa entre la sociedad y su patrimonio cultural.

[...]

l) El fomento y la promoción del acceso público a los museos y sus servicios culturales, de manera presencial y por medio de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, con especial atención a los grupos con dificultades de acceso. (art. 3)

Así mismo, esta ley reconoce la categoría de colecciones museográficas permanentes, las cuales son definidas como “conjuntos estables de bienes culturales conservados sin ánimo de lucro por una persona física o jurídica que, por lo reducido de sus fondos, escasez de recursos o carencia de personal técnico propio, no puedan cumplir todas las funciones atribuidas a los museos, siempre que sus titulares garanticen, al menos, la visita pública en horario adecuado y regular, las condiciones básicas de conservación, custodia y exposición, y el acceso de los investigadores a sus fondos” (art. 4). En esta definición, que retoma casi textualmente definiciones anteriores de otras comunidades autónomas, llama la atención la apertura hacia la posibilidad de entidades museales privadas sin ánimo de lucro pero no constituidas como persona jurídica, lo cual coincide con los análisis expuestos atrás sobre la posible existencia de entidades museales al servicio de la sociedad pero con cierto nivel lucrativo (o al menos esto se deduce del texto de esta Ley, cuando incluye a las personas físicas o naturales aunque no estén constituidas jurídicamente como entidades sin ánimo de lucro). Es posible, entonces, suponer que la categoría de *colecciones museográficas permanentes* haya sido creada, entre otros fines, para hacer posible el funcionamiento de espacios museales pertenecientes a personas naturales no constituidas como personas jurídicas sin ánimo de lucro, cuando en la misma Ley se definen como requisitos para el reconocimiento de una *colección museográfica permanente* solo los siguientes:

a) Disponer de una colección estable de bienes de valor arqueológico, histórico, artístico, etnológico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural, sean tangibles o intangibles.

b) Disponer de un inmueble adecuado para el cumplimiento de sus funciones destinado a la sede de la colección con carácter permanente.

c) Mantener una exposición permanente, ordenada y significativa de su colección.

d) Disponer de un inventario de sus fondos y de libros de registro.

e) Mantener unas condiciones ambientales y de seguridad que garanticen la conservación y custodia de su colección.

f) Tener la exposición abierta al público con carácter fijo y horario regular de visita. (art. 15)

Cabe destacar otros desarrollos de esta Ley en materia de gestión y sostenibilidad, contenidos en su título III, entre otros los relacionados con el sistema de gestión documental (art. 29), así como su título IV “Planificación museística”, integrado por las disposiciones sobre el plan museológico, el plan de seguridad y el plan anual de actividades. Y finalmente, la reafirmación del museo como espacio al servicio de la sociedad se expresa también en el régimen de infracciones administrativas, entre las cuales se consideran como *infracciones muy graves* “aquellas que incumplan injustificadamente el deber de visita pública cuando se cometa con infracción del principio de igualdad, por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier condición o circunstancia personal o social” (art. 34, numeral 4, inc. d).

D.16. País Vasco

En la legislación del País Vasco, la Ley 7 del 1.º de diciembre de 2006 (Ley de Museos de Euskadi) define como ámbito de aplicación “a todos los museos y colecciones situados en la Comunidad Autónoma de Euskadi, a excepción de los de titularidad estatal” (art. 1.º, numeral 2). En esta Ley se definen los museos como

[...] las entidades de carácter permanente, sin fin lucrativo, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que reúnen, adquieren, conservan, ordenan, documentan, investigan, difunden y exhiben de forma científica, estética y didáctica con fines de estudio, educación, disfrute, y promoción científica y cultural, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, arqueológico, paleontológico, antropológico, etnográfico, etnológico, científico, técnico, natural o de cualquier otra naturaleza cultural.

2. Igualmente tendrán la consideración de museo los espacios, monumentos y bienes inmuebles, con valores históricos, arqueológicos, ecológicos, industriales, etnográficos, naturales o culturales de carácter museológico que reúnan, conserven y difundan conjuntos de bienes culturales o patrimonio vivo. (art. 2)

Merecen destacarse los avances de esta definición en cuanto a la importancia dada no solo a las funciones de ordenamiento (clasificación, catalogación, inventario, mantenimiento y control permanente de ubicación y movimientos de las colecciones), sino también de documentación (sistematización y preservación de los documentos asociados a la identificación, la procedencia, la propiedad y los resultados de la investigación histórica, estética, técnica y material de los bienes). Esta Ley retoma los avances de la Ley de Museos de Cantabria en la descripción de las funciones que deben desempeñar los museos, en su mayoría concentradas sobre sus colecciones o fondos, como sigue:

[...] a) La reunión, la adquisición, la conservación, el inventario, la catalogación, la investigación, la restauración y la exhibición ordenada de los fondos custodiados bajo su tutela.

b) La investigación del patrimonio material e inmaterial que componen sus colecciones, así como el ámbito cultural y las disciplinas a las que pertenecen.

c) La organización periódica de exposiciones y actividades científicas, de estudio y divulgativas, de acuerdo con la naturaleza del museo o su especialidad.

d) La elaboración y la publicación de monografías y catálogos de sus fondos, y la promoción de estas publicaciones.

e) La realización y el desarrollo de actividades didácticas educativas y de difusión cultural acordes con su naturaleza o especialidad.

f) Cualquier otra que se les encomiende por sus normas estatutarias o por mandato legal o reglamentario.

5. Los museos podrán desarrollar otras actividades complementarias de carácter cultural cuando cuenten con los medios adecuados y no se perjudique el normal desarrollo de las funciones que les corresponden de conformidad a esta Ley. (art. 2.º, numerales 4 y 5)

Aunque la ley introduce el término del patrimonio inmaterial, la concepción de este patrimonio no está claramente incorporada, como en otras legislaciones, salvo la mención en el artículo anterior y en otro artículo donde se define la naturaleza de los fondos de los museos y colecciones como “el conjunto de testimonios materiales e inmateriales cuya ordenación y clasificación responde a criterios científicos y técnicos” (art. 4.º, numeral 1).

D.17. Valencia

La regulación de los museos de Valencia se encuentra contenida en la Ley 4 del 11 de junio de 1998, “Ley del patrimonio cultural valenciano”. Esta ley retoma casi textualmente la definición y funciones de los museos que estipuló el Real Decreto 620 del 10 de abril de 1987, “Reglamento de Museos de Titularidad Estatal”. Sin embargo, existen dos desarrollos importantes que fueron luego retomados en otras legislaciones de Comunidades Autónomas y que, de alguna manera, señalan la especificidad del carácter museológico de estas instituciones. En primer término, la determinación de que las funciones de conservación, catalogación, restauración y exhibición ordenada de sus fondos o colecciones, deben realizarse conforme a “criterios científicos, estéticos y didácticos” (art. 68, numeral 2, inc. a), con lo cual se retoma y extiende la caracterización de la exhibición que fue establecida en 1986 dentro de la Ley de los Museos de Aragón “de forma científica, didáctica y estética”. Y en segunda instancia, la precisión de la obligación de los museos, no solo de investigar sus colecciones, sino de “promover la investigación” respecto de las mismas (inc. b). En esta ley el concepto de *colecciones museográficas permanentes* —introducido inicialmente por la Comunidad de Castilla y León, en 1994, y por la Región de Murcia, en 1996— se define como aquellos conjuntos constituidos por “bienes de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural y que, por lo reducido de sus fondos, escasez de recursos o carencia de [personal] técnico competente a su cargo, no puedan desarrollar las funciones atribuidas a los museos, siempre que sus titulares garanticen al menos la visita pública, en horario adecuado y regular, el acceso de los investigadores a sus fondos y las condiciones básicas de conservación y custodia de los mismos” (art. 69). Estando la regulación de los museos inmersa en la Ley del patrimonio cultural valenciano, no resulta extraño que el énfasis de las disposiciones haya recaído en la inspección y tutela de los museos y colecciones museográficas integrados al Sistema Valenciano de Museos (art. 70), la inclusión en el Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano (art. 72), y el control de depósito y salida de fondos o colecciones (art. 73). También se regulan las condiciones para la creación y reconocimiento de museos y colecciones museográficas (art. 71) y la promoción del acceso de los ciudadanos a los museos (art. 74).

Hasta aquí se ha reunido una visión general de las regulaciones sobre museos en la legislación de las 17 Comunidades Autónomas de España.

A los factores anteriormente expuestos sobre las causas de este singular impulso a la normatividad de museos, se suma, sin duda alguna, la prominente atención que la Constitución Española concede a la cultura y los derechos culturales. En particular, la Constitución estipula la obligación que tienen los poderes públicos de promover y tutelar “el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho”, así como el deber de promover “la ciencia y la investigación científica y técnica en beneficio del interés general” (art. 44, numerales 1 y 2). En forma consecuente, los museos de titularidad estatal están obligados a permitir a todos los ciudadanos españoles, durante al menos un día cada semana, la entrada gratuita a estos museos³⁹⁵. La Constitución también establece la obligación del Estado de garantizar la conservación y promover “el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España [...] cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad” (art. 46). Así mismo, la Constitución reconoce que, “sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas” (art. 149, numeral 2).

Si bien la comprensión profunda del carácter sistémico del museo no se revela aún en las legislaciones analizadas en España, sí existen grandes avances en lo relacionado con la generación de espacios de participación de las comunidades de usuarios de los museos, la valoración de los bienes “de cualquier naturaleza cultural” y la comprensión del acceso a los museos estatales como un derecho, así como la aceptación, en algunas de las legislaciones revisadas, de que estos espacios han abandonado la estrecha concepción de una época en que “las características del museo eran [...] relativamente pacíficas: en primer lugar conservar, en segundo lugar mostrar o exhibir, en tercer lugar estudiar e investigar”³⁹⁶, solo en algunas de las legislaciones recientes se empieza a percibir de manera explícita la transformación que en las últimas décadas han tenido las relaciones entre los museos y la sociedad española, la cual, según J. L. Álvarez Álvarez, se debe a cuatro factores principales: a) el cambio en la naturaleza misma de los museos; b) una mayor presencia y protagonismo de la sociedad civil en la cultura; c) el mayor interés de los ciudadanos por colaborar y participar en la construcción del museo (resultado y expresión de la

395 Este beneficio se extendió a los ciudadanos de los Estados miembros de la Unión Europea, mediante el Real Decreto 496 del 17 de marzo de 1994, por el cual se modificó el artículo 22 del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal aprobado por el Real Decreto 620 del 10 de abril de 1987.

396 José Luis Álvarez Álvarez. Op. cit.: 764.

nueva organización de la sociedad); y d) una mayor conciencia de los ciudadanos sobre sus derechos con relación a los museos³⁹⁷. Como lo ha expresado João Fernandes, subdirector del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, los museos de hoy difieren radicalmente de los museos de los siglos anteriores porque son “un espacio de confrontación de ideas. No deben ser lugares instrumentales de poder. [... El museo] es un lugar donde se comparte una experiencia. Por esta razón es siempre un paso adelante hacia una mayor ciudadanía. Es un espacio para el reconocimiento de la diversidad humana en el mundo”³⁹⁸.

E. El museo en la legislación de México

Como evento precursor, aunque sin mayor impacto en desarrollos ulteriores, la iniciativa de una Ley General de Museos se presentó ante el Congreso de México en 1988, en cuya parte considerativa se afirmaba que “uno de los medios idóneos para buscar el progreso educativo y cultural son los museos abiertos al público, ya que son fuentes de conocimiento y cultura [... que] contribuyen a desarrollar armónicamente las facultades del ser humano”³⁹⁹. Tal iniciativa se fundaba en las disposiciones del artículo 3.º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en el cual se desarrollan las condiciones del servicio educativo estatal y privado en los niveles de educación preescolar, primaria, secundaria y normal —en el marco del derecho que tiene todo individuo a recibir educación— así como las características de autonomía de la educación superior, “respetando la libertad de cátedra e investigación y de libre examen y discusión de las ideas” (art. 3.º, inc. VII). De esta manera, el proyecto de ley se centraba en la relación entre museos y educación y, con base en ésta, pretendía obtener la aprobación del Congreso para asignar mayores recursos a estas instituciones, con el fin de “actualizar y enriquecer el acervo de los museos dependientes de la Administración Pública Federal, formular el inventario nacional del patrimonio museológico, lograr una más efectiva seguridad de los museos y promover la participación de la comunidad en su desarrollo, haciendo de ellos verdaderos centros educativos y culturales vivos”⁴⁰⁰. Así mismo,

397 Ídem: 508-509.

398 García Vega, Miguel Ángel, “Los museos están admitiendo el regreso de los príncipes”. Entrevista con João Fernandes. En: *El País*, 30 de marzo de 2013. Consultado el 12 de octubre de 2013, en: <http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2013/03/>

399 Iniciativa de Ley General de Museos, presentada por el Ejecutivo Federal a consideración de la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión. México, Distrito Federal, 26 de septiembre de 1988. Diario de los Debates N.º 12, martes 27 de septiembre de 1988. Consultado el 26 de diciembre de 2013 en: <http://cronica.diputados.gob.mx/Iniciativas/54/002.html>

400 Ídem.

esta iniciativa de ley se enmarcaba en las facultades constitucionales del Congreso relacionadas con la creación, organización y sostenimiento de establecimientos educativos “y demás institutos concernientes a la cultura general de los habitantes de la Nación” (art. 73, inc. XXV), dentro de los cuales se mencionan directamente los museos⁴⁰¹. No resulta extraño que el Congreso finalmente no hubiera aprobado esta iniciativa de ley, no solo por la debilidad en la sustentación de la pertinencia de los museos como entidades educativas y culturales sino además por haber sido presentada apenas dos meses antes de terminar el período presidencial (y quizás también por haber incluido una regulación sobre la “extinción, en su caso”, de museos federales). Otra suerte corrió la iniciativa de Ley General de Bibliotecas que fue presentada y debatida en el Congreso durante el año anterior, lo que hizo posible su promulgación el 21 de enero de 1988. Así pues, hasta la fecha no existe en México una legislación federal específica sobre museos, lo cual obliga a identificar las referencias a museos presentes en normas relacionadas.

Además de la legislación por la cual se adoptan los tratados y acuerdos internacionales en materia de patrimonio cultural y derechos culturales, la regulación federal sobre el patrimonio cultural y natural reunido en los museos de México se encuentra en cinco leyes principales. La primera es la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, expedida en 1972, en la cual se menciona apenas una vez la palabra “museos”, cuando se ordena el establecimiento de museos regionales como parte de las estrategias “para impedir el saqueo arqueológico y preservar el patrimonio cultural de la Nación” con la participación de asociaciones civiles, juntas vecinales, y uniones de campesinos (art. 2). Posteriormente, en el Reglamento de dicha Ley

401 El texto completo del inciso XXV del artículo 73 de la Constitución Mexicana, es el siguiente (subrayado fuera del texto):

[El Congreso tiene facultad...] Para establecer el Servicio Profesional docente en términos del artículo 3º de esta Constitución; establecer, organizar y sostener en toda la República escuelas rurales, elementales, superiores, secundarias y profesionales; de investigación científica, de bellas artes y de enseñanza técnica, escuelas prácticas de agricultura y de minería, de artes y oficios, **museos**, bibliotecas, observatorios y demás institutos concernientes a la cultura general de los habitantes de la Nación y legislar en todo lo que se refiere a dichas instituciones; para legislar sobre vestigios o restos fósiles y sobre monumentos arqueológicos, artísticos e históricos, cuya conservación sea de interés nacional; así como para dictar las leyes encaminadas a distribuir convenientemente entre la Federación, los Estados y los Municipios el ejercicio de la función educativa y las aportaciones económicas correspondientes a ese servicio público, buscando unificar y coordinar la educación en toda la República, y para asegurar el cumplimiento de los fines de la educación y su mejora continua en un marco de inclusión y diversidad. Los Títulos que se expidan por los establecimientos de que se trata, surtirán sus efectos en toda la República. Para legislar en materia de derechos de autor y otras figuras de la propiedad intelectual relacionadas con la misma. Consultado el 27 de diciembre de 2013 en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/9/4459/9.pdf>

Federal⁴⁰², se precisaron las condiciones de creación y mantenimiento de los museos regionales, así:

Las asociaciones civiles, juntas vecinales y uniones de campesinos podrán crear o mantener museos regionales, para lo cual se aplicarán, en lo conducente, las disposiciones señaladas en los artículos anteriores y además:

I.- Solicitarán la asesoría técnica del Instituto competente, quien determinará los métodos que habrán de observarse en los sistemas de construcción, inventario, mantenimiento y recaudación de cuotas;

II.- Recabarán la autorización del Instituto competente para obtener y reunir fondos para operación, mantenimiento y adquisición, así como para organizar eventos culturales y toda clase de promociones inherentes al museo; y

III.- Enterarán, a petición del Instituto competente, el porcentaje que éste les señale del importe de las cuotas que recauden. (Art. 8.º)

Resulta sorprendente la visión participativa de esta ley al introducir la posibilidad de trabajar en forma mancomunada con las comunidades para promover la protección y conservación del patrimonio cultural. Al mismo tiempo, la Ley consolida la visión monumentalista de las colecciones de los museos cuando incluye los bienes muebles e inmuebles en las definiciones de los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos (arts. 28, 33 y 35), así como “los vestigios o restos fósiles de seres orgánicos que habitaron el territorio nacional en épocas pretéritas y cuya investigación, conservación, restauración, recuperación o utilización revistan interés paleontológico” (art. 28 Bis, adicionado en 1986).

La segunda es la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal, promulgada el 24 de diciembre de 1976 y reformada en varias ocasiones⁴⁰³, en la cual se determina dentro de las funciones de la Secretaría de Educación Pública las de “organizar, sostener y administrar museos históricos, arqueológicos y artísticos, pinacotecas y galerías, a efecto de cuidar la integridad, mantenimiento y conservación de tesoros históricos y artísticos del patrimonio cultural del país” (art. 38, inc. XX), así como “conservar, proteger y mantener los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos que conforman el patrimonio

402 Reglamento de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricas, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 8 de diciembre de 1975. Texto Vigente. Última reforma publicada DOF 05-01-1993.

403 En la fecha de realización de este estudio, su reforma más reciente se situaba en octubre de 2013.

cultural de la Nación, atendiendo las disposiciones legales en la materia” (ídem, inc. XXI). Los términos bajo los cuales se formulan estas funciones evidencian la concepción de los museos como repositorios del patrimonio cultural encargados de su protección y conservación, con una visión claramente monumentalista de sus acervos.

La tercera norma federal es la Ley General de Bienes Nacionales, publicada el 20 de mayo de 2004, que tiene dentro de sus objetivos, entre otros, establecer “los bienes que constituyen el patrimonio de la Nación [...] las bases para la regulación de los bienes muebles propiedad de las entidades” (art. 1.º, incs. I y VI). Se dispone asimismo que “los monumentos arqueológicos y los monumentos históricos y artísticos propiedad de la Federación, se regularán por esta Ley y la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas” (art. 4). Dentro de los bienes que están sujetos al régimen de dominio público de la Federación se encuentran “los muebles de la Federación que por su naturaleza no sean normalmente sustituibles, como [...] las piezas artísticas o históricas de los museos” (art. 6, inc. XVIII), y también, de manera implícita, las sedes de los museos nacionales, cuando incluye “los inmuebles federales que estén destinados de hecho o mediante un ordenamiento jurídico a un servicio público” (ídem, inc. VI). La Ley aclara los límites de tales disposiciones cuando menciona que “los bienes sujetos al régimen de dominio público de la Federación estarán exclusivamente bajo la jurisdicción de los poderes federales, en los términos prescritos por esta Ley, excepto aquellos inmuebles que la Federación haya adquirido con posterioridad al 1.º de mayo de 1917 y que se ubiquen en el territorio de algún Estado, en cuyo caso se requerirá el consentimiento de la legislatura local respectiva” (art. 9). Finalmente, se determina la protección integral de estos bienes al disponer que “los bienes sujetos al régimen de dominio público de la Federación son inalienables, imprescriptibles e inembargables y no estarán sujetos a acción reivindicatoria o de posesión definitiva o provisional, o alguna otra por parte de terceros” (art. 13).

Adicionalmente, la clasificación y sectorización de los museos según los tipos de patrimonio y sus disciplinas científicas o académicas, proviene de la expedición de dos leyes federales anteriores (correspondientes a la cuarta y quinta leyes principales), las cuales regulan la creación de instituciones especializadas en la investigación y divulgación de campos específicos del conocimiento. Así, la Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia, expedida en 1939, decretó como una de las funciones del nuevo Instituto la de “establecer, organizar, mantener, administrar y desarrollar museos, archivos y bibliotecas especializados

en los campos de su competencia” (art. 2, inc. XIII). Así mismo, la Ley asignó al Instituto la responsabilidad de “impartir enseñanza en las áreas de Antropología e Historia, conservación, restauración y museografía” (ídem, inc. XVIII) y establece como una de las áreas de su estructura organizativa la de “Museos y exposiciones” (art. 5, lit. c). Posteriormente, la Ley de creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, promulgada en 1946, le asignó como parte de su patrimonio inicial las colecciones de la antigua Academia de San Carlos, del Palacio de Bellas Artes, del Museo de Arte Popular y “todas las obras de arte que el Estado destine para la exhibición pública y difusión estética” (art. 4, inc. IV), así como el producto de la cuotas o tarifas de “entrada a los museos y a otras dependencias del Instituto” (ídem, inc. VIII). Resulta notoria en estas leyes la concepción implícita de los museos como simples lugares destinados a conservar, organizar y divulgar colecciones de bienes muebles del patrimonio cultural, a través de su exhibición al público y de otros medios de difusión.

El mantenimiento de una concepción tradicional, no integral, del museo en la legislación de México hasta el presente —a pesar de la enorme dinámica en la actividad de muchos de sus grandes museos y de la profusa crítica académica desde la museología— puede obedecer, como ocurrió en Brasil hasta años recientes, a la débil estructura de organización estatal de los museos en su condición de dependencia de otros organismos que rigen la administración central del patrimonio cultural. Así, por ejemplo, al interior del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), máximo organismo encargado de la coordinación de las políticas culturales en el nivel federal, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, no existe una oficina o área de trabajo específicamente dedicada a los museos, quizás porque su creación ocurrió varias décadas después de haber sido creados el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA). Aunque el Decreto de creación de Conaculta⁴⁰⁴, expedido el 6 de diciembre de 1988, le asigna dentro de sus funciones la de “organizar la educación artística, bibliotecas públicas y museos, exposiciones artísticas, y otros eventos de interés cultural” (art. 2, inc. V), tiene a su vez la función de coordinar aquellos organismos autónomos o descentralizados del nivel federal que forman parte de la estructura general de administración cultural del país, dentro de los cuales se encuentran el INAH y el INBA.

404 Decreto por el que se crea el Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, como órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública que ejercerá las atribuciones de promoción y difusión de la cultura y las artes. Publicado en el Diario Oficial de la Federación del 07 de diciembre de 1988.

Al interior del INAH, existe una Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, una de las seis coordinaciones nacionales que dependen de la Secretaría Técnica del Instituto. Siendo los objetivos centrales del INAH la investigación científica en antropología e historia, la protección, conservación, restauración y recuperación del patrimonio arqueológico, histórico y paleontológico, así como su promoción y difusión, la estructura organizativa del Instituto, como en otros países, tendió a restringir la función de los museos al ámbito de la custodia, conservación y exhibición de los bienes muebles de patrimonio cultural. En el campo de la difusión del patrimonio cultural, una estrategia específica formulada por el INAH en el 2009 sostenía que “por medio de los museos, las publicaciones, los vídeos, la televisión, el turismo, la coordinación con Estados y municipios, entre otras vías, se mejorará la difusión del patrimonio cultural para su mejor valoración y disfrute entre la población”⁴⁰⁵. Al mismo tiempo, el INAH acogió la definición de museo difundida por el ICOM y clasificó sus museos en nacionales, regionales, metropolitanos, locales, de sitio y comunitarios. Estos últimos tienen la misión de “conservar y cuidar un monumento histórico, utilizándolo para el servicio de una comunidad popular por medio del rescate del acervo histórico y las tradiciones locales y de la investigación. Son espacios de difusión que promueven las manifestaciones creativas de la comunidad además de ofrecer grandes posibilidades de cultura y recreación”⁴⁰⁶. Esta concepción de los museos puede corroborarse al revisar las funciones que les ha asignado el INAH y la enumeración de sus actividades, cuando se establece que, además de las exposiciones permanentes y temporales, los museos llevan a cabo acciones de curaduría y museografía, actividades educativas y culturales, producción de vídeos, materiales interactivos, catálogos y reproducciones, atención de grupos escolares, presentación de conferencias, y también “realizan funciones de cine, de teatro, audiciones musicales y proyecciones de vídeo, desarrollan proyectos específicos de investigación, conservación y restauración del acervo en custodia y de difusión, entre otros elementos”⁴⁰⁷. El INAH tiene a su cargo un total de 129 museos distribuidos en los 31 Estados y el Distrito Federal.

En el caso del INBA, su organización interna cuenta con una Coordinación de Artes Visuales, la cual tiene a su cargo la Red de Museos del INBA —integrada por 21 museos localizados en cinco Estados y el

405 INAH. *Capacidad de Desarrollo Administrativo y Calidad: “Conocimientos básicos del INAH”*. Documento digital, p. 19. Consultado el 27 de diciembre de 2013, en: http://www.gobiernodigital.inah.gob.mx/Proyectos/servicio_profesional_carrera/temp/conocimientos_basicos_INAH.pdf

406 *Ibíd.*, 77.
407 *Ibíd.*, 78.

Distrito Federal— así como el Programa de Desarrollo Museológico y el Programa de Exposiciones Itinerantes⁴⁰⁸.

En México, como en otros países, existe una clara escisión entre la gestión del patrimonio arqueológico, etnográfico, histórico y artístico, frente a la gestión del patrimonio natural y científico referido al ámbito de las ciencias naturales y exactas. De hecho, en forma similar a la conformación del Conaculta, en México existe el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), creado por ley del 29 de diciembre de 1970. Los museos de ciencias naturales se sitúan, en su mayoría, en institutos de investigación y centros de educación superior, concebidos fundamentalmente como escenarios de exhibición y divulgación de las colecciones biológicas, paleontológicas, mineralógicas y geológicas conformadas por los respectivos departamentos académicos e institutos científicos. De acuerdo con los biólogos mexicanos Rocío Luna, Antonio Castañón y Andrea Raz-Guzmán, las entidades que conservan colecciones biológicas tienen a su cargo “la recolección de especímenes, su identificación y su preservación, y en el caso de especies nuevas para la ciencia, el describirlas y nombrarlas, además de someter los ejemplares a un cuidadoso proceso curatorial para preservarlos a largo plazo. Las colecciones biológicas incluyen aquellas resguardadas en museos de historia natural, herbarios, jardines botánicos y zoológicos, así como las de microorganismos y de cultivo de tejidos, y las de recursos genéticos de plantas y animales”⁴⁰⁹. Así, por ejemplo, el Instituto de Biología de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) reúne en sus colecciones nacionales más de tres millones de ejemplares distribuidos en sus departamentos de botánica, zoología y jardín botánico⁴¹⁰. Estas colecciones participan en los proyectos de la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (Conabio), organismo de coordinación intersectorial que creó el Sistema Nacional de Información sobre Biodiversidad de México, a través del cual se busca integrar la información de todas las bases de datos de los especímenes catalogados y conservados en más de 190 colecciones nacionales y 240 del extranjero⁴¹¹.

408 INBA. *Artes Visuales*. Consultado el 29 de diciembre de 2013 en: <http://www.bellasartes.gob.mx/index.php/inba/coordinaciones/artes-visuales-.html>

409 Rocío Luna Plascencia, Antonio Castañón Barrientos y Andrea Raz-Guzmán Macbeth, “La biodiversidad en México: su conservación y las colecciones biológicas”, *Ciencias*, Revista de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México, N.º 101 (enero-marzo de 2011): 36-43.

410 Los acervos del Instituto de Biología de la UNAM constan de 1.300.000 ejemplares conservados en el Herbario (integrado por las colecciones principales de algas, briofitas, hongos, líquenes, plantas vasculares, y las colecciones anexas de fotografía, etnobotánica, frutos y semillas, palinoteca y xiloteca), junto a las diez Colecciones Zoológicas Nacionales (35.000 Helminths, 1.800 Moluscos, 48.000 Ácaros, 28.000 Arácnidos, 22.000 Crustáceos, 1.722.771 Insectos, 125.000 Peces, 27.027 Reptiles y Anfibios, 31.426 Aves, y 42.000 Mamíferos), a las cuales se suman 1.600 especies preservadas en el Jardín Botánico. Consultado el 28 de diciembre de 2013 en: <http://www.ib.unam.mx/>

411 Conabio. *El Sistema Nacional de Información sobre Biodiversidad de México*. Consultado el 28 de

Con relación a los museos de ciencia y tecnología, también en México estos museos forman parte de las estrategias estatales de democratización de la ciencia y se constituyen en centros difusores del conocimiento científico. De alguna manera, como ocurre con los museos de ciencias naturales y los museos que preservan colecciones de patrimonio cultural, la percepción dominante en la comunidad científica del país es que tales espacios están dedicados a preservar las colecciones a su cargo y divulgarlas en un sentido unidireccional. Incluso los museos de ciencia y tecnología son percibidos como espacios que ofrecen oportunidades de “interacción de calidad con los visitantes para hacerlos comprender el fenómeno”⁴¹², una especie de aula de clases con elementos interactivos, donde se recurre a estrategias cada vez más diversas para lograr el objetivo principal: el aprendizaje de las ciencias. Si bien durante las últimas décadas el valor de estos museos se ha considerado fundamentalmente en su dimensión de escenarios de educación informal para todos los públicos, de lugares que ofrecen oportunidades de aprendizaje a lo largo de la vida, quizás hace falta revisar las demás dimensiones que los hacen lugares únicos en el contexto de los derechos culturales. Los avances en la comprensión de los fenómenos que ocurren a partir de la interacción de los públicos y la participación de los mediadores, han llevado a identificar con claridad el *Modelo contextual del aprendizaje* desarrollado por J. Falk y L. Dierking, donde “el aprendizaje es visto como un proceso y como un producto de las interacciones de: el contexto personal, el contexto físico y el contexto sociocultural”⁴¹³. Llevando un poco más allá las posibilidades de aprendizaje en estos espacios, durante las últimas dos décadas las investigaciones han identificado experiencias colaborativas orientadas por mediadores con grupos de visitantes y caracterizadas por “procesos de participación en los que [... los visitantes] entrelazan factores sociales, culturales y cognoscitivos, entendidos como elementos que forman parte del desarrollo sociocultural de un sujeto”⁴¹⁴. En el año 2006 existían en México 34 museos de ciencia y tecnología en operación y cinco más se encontraban en proceso de conceptualización, clasificados en públicos, privados y universitarios, en su mayoría apoyados por el sector público, tal como se indicaba en una publicación del Conacyt: “Entre los tres niveles de gobierno, se han construido más de dos

diciembre de 2013 en: <http://www.conabio.gob.mx/institucion/snib/doctos/acerca.html>

412 Patricia Aguilera Jiménez, “Museos: interacción para comprender las ciencias”. En: *Revista Ciencia y Desarrollo*, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt), Vol. 38, N.º 260 (julio-agosto de 2012): 42-47.

413 *Ibíd.*: 47.

414 *Ibíd.*: 45.

tercios de ellos, destacando la iniciativa de 14 gobiernos estatales”⁴¹⁵. Lo anterior está respaldado por la Ley de Ciencia y Tecnología, expedida el 3 de junio de 2002, en la cual se incluyó —como uno de los principios que sustentan el apoyo que el Gobierno Federal está obligado a otorgar a la investigación científica, el desarrollo tecnológico y la innovación— el compromiso de fomentar “la promoción y fortalecimiento de centros interactivos de ciencia, tecnología e innovación para niños y jóvenes” (art. 12, inc. XVIII). El mismo principio se encontraba incluido en la Ley para el Fomento de la Investigación Científica y Tecnológica, expedida el 17 de mayo de 1999, la cual estuvo vigente hasta 2002 (art. 4, inc. XVIII). En la actualidad la Asociación Mexicana de Museos y Centros de Ciencia y Tecnología (AMMCCYT), integrada por 35 instituciones, tiene como misión “contribuir a la efectividad de los museos y centros de ciencia y tecnología del país, para promover la cultura científica y tecnológica de la población”⁴¹⁶.

Aunque en la legislación federal de México no existe una definición explícita de los museos, la autonomía territorial consagrada en la Constitución ha conducido a que muchos de sus Estados hayan adoptado legislaciones específicas sobre patrimonio cultural, dentro de las cuales se encuentran definiciones precisas de museo. Por este motivo se realizó una revisión general de las legislaciones de las 32 entidades federativas en esta materia y se presentan los hallazgos a continuación.

E.1. Aguascalientes

En la Ley de Protección y Fomento del Patrimonio Cultural del Estado de Aguascalientes, del 27 de junio de 2001, no se menciona el término “museo”. Sin embargo en el organigrama del Instituto de Cultura de Aguascalientes existe una Dirección de Museos y Galerías que tiene a su cargo los siete museos estatales⁴¹⁷.

E.2. Baja California

La Ley de Preservación del Patrimonio Cultural del Estado de Baja California, expedida el 3 de agosto de 1995 y reformada el 17 de

415 Jorge Padilla González del Castillo, “Museos y centros de ciencias, impulsores de la cultura científica”, *Revista Ciencia y Desarrollo*, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt), Vol. 32, N.º 201 (noviembre 2006): 60-65.

416 AMMCCYT, *Asociación Mexicana de Museos y Centros de Ciencia y Tecnología*. Consultado el 29 de diciembre de 2013 en: <http://museosinteractivos.org/ammccyt.pl>

417 Instituto Cultural de Aguascalientes. Consultado el 29 de diciembre de 2013 en: <http://www.aguascalientes.gob.mx/ica/>

septiembre de 1998, menciona como parte del patrimonio cultural de Baja California los “acervos contenidos en museos, bibliotecas y archivos del Estado” (art. 4, inc. IX).

E.3. Baja California Sur

La Ley que crea el Instituto Sudcaliforniano de Cultura, expedida el 3 de mayo de 1994, asigna como una de las funciones de este Instituto la de “dirigir, vigilar y conservar las bibliotecas, museos, hemerotecas y pinacotecas, así como centros sociales y culturales propiedad del Gobierno del Estado, y promover la creación de los mismos” (art. 4, inc. III).

E.4. Campeche

En la Ley de Desarrollo Cultural del Estado de Campeche, expedida el 13 de septiembre de 2013, los museos aparecen mencionados en uno de los lineamientos de la política cultural del Estado, consistente en promover “el desarrollo, actualización y consolidación de los sistemas de casas de cultura, conservatorios, escuelas de artes escénicas, centros de las artes, escuelas de educación artística profesional, espacios escénicos, archivos históricos, bibliotecas, museos, cinetecas y demás espacios de expresión y desarrollo cultural” (art. 23, inc. 4). No se menciona el término “museo” en las otras dos leyes relacionadas con el patrimonio cultural del Estado: la Ley que crea el Instituto de Cultura del Estado de Campeche, expedida el 31 de diciembre de 1995, y la Ley de Patrimonio Cultural del Estado de Campeche, aprobada el 9 de julio de 2007.

E.5. Chiapas

En la Ley de las Culturas y las Artes del Estado de Chiapas, promulgada el 2 de mayo de 2006 con reformas hasta el 28 de enero de 2009, se dispone la integración de la Red Estatal de Museos como parte del Sistema Estatal de Animación Cultural y Artística (art. 38), así como la función de “promover la creación y construcción de mercados públicos, artesanales, museos para la exhibición, promoción y venta directa entre consumidores y productores artesanales” como una de las obligaciones del Instituto de las Artesanías de Chiapas (art. 58, inc. XV). Dentro del patrimonio cultural del Estado de Chiapas, la ley incluye aquellos “bienes inmateriales y materiales, muebles e inmuebles, que posean un

especial interés [...] museológico”, entre muchos otros tipos de interés (art. 81). Las definiciones de términos en esta ley incluyen la definición de museo, tomada de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, agregando una singular definición de los museos interactivos y de los ecomuseos, así:

VI. Museo.- Son las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural;

VII. Museos interactivos.- Son instituciones que cuentan con sala de exhibiciones de carácter permanente o temporales, donde el visitante participa de manera directa pudiendo utilizar sus sentidos, invitándolo a interactuar, es decir, a participar y aprender, tocando, escuchando, olfateando, degustando y observando, utilizando un elemento común: el juego;

VIII.- Ecomuseos.- Son las instituciones de carácter permanente o temporales que adquieren, reúnen, conservan, investigan y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación, colecciones y conjuntos de flora y fauna, practicándose en ellos la técnica de la taxidermia y que se desarrollan en un mismo medio, donde se manifiestan los conceptos de la ecología regional; así como objetos de valor histórico, arqueológico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza; [...] (art. 84)

Así mismo, esta ley asigna dentro de las funciones del Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, en coordinación con las instancias competentes, la de “construir salas de exposición y museos donde se exhiban objetos y materiales arqueológicos y de la época colonial” (art. 113, inc. IV). Por su parte, la Ley Orgánica del Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, promulgada el 23 de marzo de 2006 con reformas hasta el 14 de septiembre de 2011, solo menciona el término museo cuando se refiere a la administración y recursos del Museo del Café.

E.6. Chihuahua

En la Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Chihuahua, promulgada el 15 de febrero de 2001, si bien no se incluye una definición específica

de museo, es posible identificar el tránsito hacia la nueva concepción del papel de los museos frente al patrimonio cultural inmaterial. De un lado, los acervos contenidos en museos y bibliotecas son definidos como “el conjunto de bienes muebles de relevancia histórica, artística, bibliográfica, hemerográfica, fotográfica, cinematográfica, en medios magnéticos, digitales, electrónicos y cinematográficos. Manifestaciones artísticas en todas sus variantes tanto tradicionales como contemporáneas” (art. 4, inc. XIII). De otro lado, la ley ordena al Instituto Chihuahuense de la Cultura y a los municipios desarrollar las acciones necesarias para “investigar, conservar, proteger, fomentar, formar, capacitar, enriquecer y difundir el patrimonio cultural intangible” y dispone que tal objetivo deberá realizarse en coordinación “con los museos, universidades, archivos, bibliotecas y demás organismos de la sociedad civil y grupos étnicos, en general” (art. 34).

E.7. Coahuila

Los museos son definidos en la Ley de Desarrollo Cultural para el Estado de Coahuila de Zaragoza, expedida el 23 de febrero de 2005, como aquellos “espacios e instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, custodian, comunican y/o exhiben para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de bienes del patrimonio cultural tangible e intangible, dotados de valor arqueológico, artístico, histórico, paleontológico, científico, tecnológico o de cualquier otra naturaleza de carácter cultural” (art. 30). Cabe señalar en esta definición el reconocimiento de la función de custodia y la introducción del patrimonio cultural intangible. Entre los objetivos que la ley determina para los museos, pese a que en general se derivan del modelo de la legislación española, resulta pertinente detenerse en dos de ellos por la inclusión de otra perspectiva de servicio a la sociedad:

Los museos tienen los objetivos siguientes:

I. La planeación, diagnóstico, promoción, difusión, capacitación, organización, coordinación, comunicación, utilización de nuevas tecnologías, y la evaluación de las actividades que se realicen con vistas a elevar la calidad de sus servicios.

[...]

VII. Coadyuvar con los particulares para la adecuada tenencia, custodia, restauración, conservación, exhibición y difusión de sus

colecciones, fomentando con pleno respeto a su régimen de propiedad, el acceso público a los valores culturales de los cuales son portadores. [...] (art. 31)

Otra disposición que reitera esta perspectiva de servicio, en el marco de los derechos culturales, es un artículo dedicado a “la garantía de acceso a los museos” (art. 32) referido no solo a los horarios de apertura al público sino a la obligatoriedad de establecer tarifas apropiadas a la demanda de la comunidad.

E.8. Colima

De manera implícita en las leyes generales del Patrimonio Estatal y el Patrimonio Municipal, así como en la Ley específica de Protección del Patrimonio Cultural para el Estado de Colima, expedida el 7 de octubre de 2008 y reformada en 2012, los museos son concebidos esencialmente como lugares de preservación y exhibición de bienes culturales. En esta última, se hace mención a “las colecciones de los museos estatales y municipales” las cuales se incluyen dentro del patrimonio documental histórico y cultural, el que a su vez forma parte del patrimonio cultural tangible del Estado (art. 29, inc. V).

E.9. Durango

Aunque no se cuenta con una definición de museo en la legislación estatal, en la Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Durango vale la pena destacar la adopción de una concepción amplia de los museos de manera tácita. En esta ley, que fue expedida el 30 de octubre de 2007 y que retoma textualmente la Ley del Patrimonio Cultural promulgada en 2001 por el Estado de Chihuahua, se mencionan los museos en tres oportunidades. En la primera se hace referencia a los “acervos contenidos en museos y bibliotecas” definidos como “el conjunto de bienes muebles de relevancia histórica, artística, bibliográfica, hemerográfica, fotográfica, cinematográfica, en medios magnéticos, digitales electrónicos y cinematográficos. Manifestaciones artísticas en todas sus variantes, tanto tradicionales como contemporáneas” (art. 4, inc. XIII). La segunda mención surge cuando se enumeran los miembros del Consejo Estatal del Patrimonio Cultural, entre los cuales se encuentra “el Presidente de la Unión de Museos Comunitarios del Estado de Durango”, junto al representante de la Unidad Regional de Culturas Populares, siendo éste un claro indicio de la concepción amplia

y diversa del patrimonio cultural en dicho Estado (art. 21, inc. XIV). La tercera mención aparece en el capítulo dedicado al patrimonio cultural intangible, cuando se incluyen los museos dentro del conjunto de entidades con las que el Instituto de Cultura del Estado y los municipios deberán coordinar sus acciones para “investigar, conservar, proteger, fomentar, formar, capacitar, enriquecer y difundir el patrimonio cultural intangible” (art. 34).

E.10. Estado de México

Si bien el Instituto Mexiquense de Cultura fue creado por Ley del 3 de septiembre de 1987 (decreto 235 de la XLIX legislatura del Estado), las normas legales más recientes de organización de este Instituto están contenidas en la Ley del Código Administrativo del Estado de México, promulgada el 13 de diciembre de 2001 con sucesivas reformas anuales hasta 2013. La ley determinó, como una de las funciones del Instituto, “crear, fomentar, coordinar, organizar y dirigir bibliotecas, hemerotecas, casas de cultura y museos, y orientar sus actividades” (art. 3.49, inc. VII). A este respecto, el Instituto se concibió a sí mismo “como una institución encargada del resguardo y protección del patrimonio cultural de los mexiquenses, ya que de los cerca de 60 museos existentes en la entidad [territorial], 30 de ellos son administrados por el IMC, así como las 4 zonas arqueológicas ubicadas en los municipios de Huamango, Tlapizáhuac, San Miguel Ixtapan y Teotenango”⁴¹⁸.

E.11. Guanajuato

En las leyes relacionadas con el patrimonio cultural del Estado de Guanajuato, no se mencionan los museos explícitamente (Ley del

418 Instituto Mexiquense de Cultura, *Patrimonio*. Consultado el 29 de diciembre de 2013 en: <http://portal2.edomex.gob.mx/imc/patrimonio/index.htm>. El 17 de diciembre de 2014 se creó la Secretaría de Cultura del Estado de México, en la cual se fusionaron los antiguos Instituto Mexiquense de Cultura e Instituto Mexiquense de Cultura Física y Deporte. En la nueva Secretaría se creó el Departamento de Museos, dependiente de la Dirección General de Patrimonio y Servicios Culturales, Dirección de Patrimonio Cultural, Subdirección de Acervo Cultural, con el objetivo de “coordinar el funcionamiento de los museos existentes en la Entidad, así como promover y difundir entre la población la visita y recorrido a los mismos, con el propósito de contribuir a enriquecer su cultura, y dar a conocer obras históricas que forman parte de nuestras raíces culturales”. Asimismo, se determinó como objetivo general de los museos de la Secretaría “rescatar, preservar, resguardar y difundir el acervo cultural, artístico e histórico, estatal e internacional, a través del establecimiento y montaje de salas de exposición permanentes y temporales, a fin de coadyuvar al fomento cultural de la población en general”. En: Manual general de organización de la Secretaría de Cultura. Gaceta del Gobierno del Estado de México, 26 de mayo de 2015: 26-35. Consultado el 5 de mayo de 2019, en: http://cultura.edomex.gob.mx/sites/cultura.edomex.gob.mx/files/files/GACETA%20No_%2094%20de%20may%2026%20MANUAL%20GRAL%20DE%20ORG_%20SEC_%20DE%20CULTURA.pdf

Patrimonio Cultural del Estado de Guanajuato, promulgada el 1.º de agosto de 2006 con reformas hasta el 7 de junio de 2013, y Ley de Fomento a la Cultura para el Estado de Guanajuato, publicada el 8 de diciembre de 1992 con reformas hasta el 7 de junio de 2013). El Instituto Estatal de la Cultura solo tiene a su cargo cuatro museos, situados en inmuebles históricos, tres de ellos localizados en la capital del mismo nombre y uno en la vecina ciudad de Silao. Dependiente también del Gobierno del Estado, pero separado del Instituto, existe el Forum Cultural Guanajuato, ubicado en la ciudad de León, el cual contiene el Museo de Arte e Historia de Guanajuato inaugurado en 2008 en el imponente edificio sede del Forum. Concebido como proyecto de impacto interestatal, conmemorativo del Bicentenario de la Independencia, el Forum es un complejo cultural creado con la participación de los gobiernos federal y estatal y el sector privado, a través de la Fundación Cultural Guanajuato⁴¹⁹, en el cual funcionan la Biblioteca Central Estatal, el Museo de Arte e Historia de Guanajuato, el Departamento de Estudios Culturales de León (adscrito a la Universidad de Guanajuato), el Teatro del Bicentenario, el parque de esculturas y un área comercial⁴²⁰.

E.12. Guerrero

En la Ley de Fomento a la Cultura, promulgada el 6 de mayo de 1988, los museos son mencionados en tres oportunidades. En primer lugar, una de las obligaciones del gobierno del Estado consiste en “crear y operar establecimientos culturales de interés estatal; como casas y centros de cultura, escuelas, bibliotecas, centros de capacitación o de investigación, museos, salas de exposición, imprentas y editoriales, y otros establecimientos de naturaleza análoga” (art. 6, inc. II). Nótese que los museos aparecen incluidos dentro del conjunto de espacios dedicados a la creación, la educación, la investigación y la divulgación cultural. También los museos se mencionan en el título quinto “De la participación de la comunidad”, específicamente cuando se determina que el gobierno del Estado y los ayuntamientos “promoverán que la sociedad participe en la organización, desarrollo, construcción y financiamiento de actos y unidades culturales, como bibliotecas,

419 FCG, *Forum Cultural Guanajuato*. Consultado el 30 de diciembre de 2013 en: <http://forumcultural.guanajuato.gob.mx/>

420 Una de las principales razones por las cuales fue posible la construcción de este proyecto, radica en que su principal impulso político y presupuestal fue dado desde sus inicios por la presidencia de la república durante la administración de Vicente Fox Quesada (2000-2006), quien creció y se educó en la ciudad de León, Guanajuato, y presidió la inauguración de la Biblioteca Central como primera etapa del Forum Cultural en septiembre de 2006.

museos, teatros, foros y otros locales de este tipo” (art. 22). Finalmente, la ley incluye los museos dentro de las entidades que integran el Sistema Estatal de Cultura (art. 25).

E.13. Hidalgo

En las leyes estatales relacionadas con la cultura y el patrimonio cultural no se mencionan los museos. Sin embargo, la Ley de Turismo Sustentable del Estado de Hidalgo, promulgada el 10 de diciembre de 2012 y reformada el 19 de agosto de 2013, hace referencia a los museos en tres ocasiones. En primer término, se consideran servicios turísticos aquellos que son prestados a través de, entre otros, los “restaurantes, cafeterías, bares, centros nocturnos y establecimientos similares que se encuentren ubicados en los lugares señalados en la fracción I de este artículo [establecimientos de hospedaje], así como en aeropuertos, terminales de autobuses, estaciones de ferrocarril, museos y zonas de atractivos naturales o arqueológicas” (art. 6, inc. IV). En segunda instancia, la ley incluye los museos dentro de la lista de atractivos turísticos, definidos estos en general como “aquellos bienes tangibles e intangibles que posee el Estado y que constituyen la principal atracción al turista” (art. 6 Bis). Y finalmente la ley asigna a la Secretaría de Turismo Estatal la obligación de fomentar “acciones que tengan como propósito el desarrollo sustentable de parques, bosques, lagos, lagunas, ríos, zonas arqueológicas, monumentos artísticos e históricos, museos, haciendas y demás sitios de atractivo turístico del Estado, en coordinación con las Dependencias y Entidades de las Administraciones Públicas Federal, Estatal y Municipal, así como con los sectores privado y social” (art. 12).

E.14. Jalisco

La Ley del Patrimonio Cultural y Natural del Estado de Jalisco y sus Municipios, expedida el 31 de enero de 2007 (del mismo modo que en la norma que le antecedió, Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Jalisco y sus Municipios, promulgada el 12 de enero de 1998), incluye en dos oportunidades la mención a la instalación y promoción de “museos regionales y comunitarios”, en consonancia con las disposiciones que al respecto se establecieron en la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, expedida en 1972. Cabe señalar que en estas leyes los museos comunitarios son concebidos básicamente como estrategias de alianza de las comunidades con las entidades estatales de protección del patrimonio, “para impedir el saqueo arqueológico e

histórico” (art. 21, inc. VI). Así mismo, en la Ley de Fomento a la Cultura promulgada el 29 de noviembre de 2000, se mencionan los museos como una de las medidas para “la preservación, promoción, fortalecimiento, difusión e investigación de la cultura de los pueblos indígenas asentados en el territorio del Estado”, en los siguientes términos: “[...] Impulsar el establecimiento de museos comunitarios, ferias, festivales de arte, música y demás expresiones culturales” (art. 35, inc. III). También en esta ley, dentro de las competencias de los municipios en materia de cultura, se incluye la de “procurar la creación de bibliotecas, hemerotecas, casas municipales de la cultura, museos, auditorios, teatros y centros culturales, así como procurar la ampliación, mantenimiento y mejoras físicas y tecnológicas” (art. 7, inc. XIV). Adicionalmente, en la “Ley que crea el Instituto Jalisciense de Antropología e Historia con el carácter de institución descentralizada”, aprobada el 19 de diciembre de 1958 y reformada en 1992, se conciben los museos esencialmente como medios de difusión de las investigaciones y como lugares de exposición de los bienes arqueológicos e históricos.

E.15. México, Distrito Federal

La Asamblea Legislativa del Distrito Federal solo ha expedido dos leyes relacionadas con el patrimonio cultural y los museos. En la Ley de Salvaguarda del Patrimonio Urbanístico Arquitectónico del Distrito Federal, publicada el 13 de abril de 2000, se mencionan una vez los museos cuando se incluyen dentro de la clasificación de monumentos arquitectónicos, los cuales, “según el género de su origen, pueden ser: [...] De educación, recreación y cultura, exceptuando los de jurisdicción federal: Colegio, escuela, academia, universidad, instituto, biblioteca, archivo, museo, galería, casa de cultura, club, cine, sala de concierto, teatro, auditorio, foro, templo, estadio, plaza de toros, frontón, hipódromo, billar y similares” (art. 17, inc. IV). De otra parte, la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal, publicada el 14 de octubre de 2003, menciona los museos en dos ocasiones, dentro del conjunto de establecimientos culturales (art. 5, inc. VI y art. 21, inc. XII).

E.16. Michoacán

En la Ley que cataloga y prevé la conservación, uso de monumentos, zonas históricas, turísticas y arqueológicas del Estado de Michoacán, expedida el 20 de junio de 1974, se dispone la creación de una Junta Estatal de

Catalogación, Protección y Vigilancia del Patrimonio Histórico, Artístico y Natural del Estado y se asigna dentro de sus funciones la de “conservar y crear museos estatales, regionales y locales” (art. 14, inc. XIII). También en la Ley de Desarrollo Cultural del Estado de Michoacán, expedida el 27 de agosto de 2007, se mencionan los museos dentro de las instituciones que se consideran “espacios de expresión y desarrollo cultural”, junto a los archivos, bibliotecas y teatros, entre otras (art. 25, inc. IV).

E.17. Morelos

Dentro de la Ley de Desarrollo y Promoción al Turismo del Estado de Morelos, promulgada el 22 de febrero de 2002 (que derogó la Ley de Promoción Turística de 1965 y también la Ley para la Difusión de la Cultura Popular, Protección al Turismo y Conservación de Monumentos, Edificios y Lugares Históricos del Estado de Morelos, del 5 de septiembre de 1937) los museos solo se mencionan en una ocasión, dentro de la lista de lugares considerados como servicios turísticos (art. 4, inc. VI). En cuanto a los museos comunitarios, éstos se mencionan dos veces dentro de la Ley de Fomento y Desarrollo de los Derechos y Cultura de las Comunidades y Pueblos Indígenas del Estado de Morelos, la primera como una de las obligaciones del Estado de promover la creación de museos comunitarios indígenas (art. 18, inc. VII) y la segunda como parte de las estrategias para la preservación del patrimonio cultural orientadas a “la recuperación, documentación y difusión de elementos que constituyen el patrimonio cultural indígena” (art. 19, lit. d).

E.18. Nayarit

En la Ley de conservación, protección y puesta en valor del Patrimonio Histórico y Cultural del Estado de Nayarit, expedida el 20 de octubre de 1989 y reformada en 2002, no se mencionan los museos. No obstante, de manera indirecta se ratifica la visión monumentalista de estas instituciones, derivada de la Ley Federal de 1972, cuando se incluyen en la definición de los monumentos todas aquellas “obras arquitectónicas, de escultura, de pintura o de arte en general, que tengan un valor especial desde el punto de vista histórico o artístico” (art. 9, inc. I). Por el contrario, en la Ley de Desarrollo Cultural para el Estado de Nayarit, promulgada el 26 de julio de 2011 y reformada en 2013 (la cual derogó la Ley de Fomento a la Cultura y al Arte para el Estado de Nayarit del 25 de noviembre de 1995), se mencionan los museos en dos ocasiones con una concepción claramente participativa. En primer lugar, los museos son considerados parte de la infraestructura cultural, la cual es definida como

el espacio físico, bienes inmuebles, equipamientos técnicos y servicios que son puntos de enlace, transformaciones y distribución de productos y servicios culturales que favorecen el intercambio simbólico de un grupo social, donde los individuos se encuentran para difundir conocimiento, representar, interactuar o intercambiar ideas, prácticas culturales y artísticas, como: teatros, auditorios, cines, escuelas de formación artística, museos, casas de cultura, casas de barrio, centros y organismos culturales, o cualquier otro lugar, dedicado a la promoción, formación o difusión, que otorguen servicios culturales a la población (art. 24)

En segundo lugar, los museos se incluyen dentro de los lugares sobre los cuales los municipios y el Estado “favorecerán la incorporación de los ciudadanos y vecinos a las tareas o actividades de desarrollo cultural, a efecto de definir, promover, organizar, desarrollar y financiar actos y unidades culturales” (art. 69).

E.19. Nuevo León

La Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Nuevo León, promulgada el 23 de diciembre de 1991, se refiere a los museos como centros de divulgación del patrimonio y encarga a la Secretaría de Desarrollo Social la responsabilidad de asegurar “que el pueblo tenga acceso al disfrute de los bienes culturales del Estado que pueden ser objeto de exposiciones o se encuentren en museos, bibliotecas o cualquier establecimiento público” (art. 13).

E.20. Oaxaca

La Ley Estatal sobre protección de Monumentos Coloniales, Artísticos e Históricos y poblaciones típicas del Estado de Oaxaca, expedida el 15 de enero de 1942, se refiere específicamente a bienes inmuebles, en general. En la Ley de Bienes pertenecientes al Estado de Oaxaca, promulgada el 15 de diciembre de 1951 con reformas hasta el 7 de abril de 2011, se determina que “son bienes destinados a un servicio público: [...] Los museos, teatros y edificios construidos o sostenidos por el Gobierno del Estado” (art. 3, inc. III). Finalmente, en la Ley de Ciencia y Tecnología para el Estado de Oaxaca, promulgada el 27 de marzo de 2008, aunque no se mencionan directamente los museos de ciencias, se incluye un artículo que describe las actividades orientadas a la divulgación de la ciencia y la tecnología, dentro de las cuales se destaca “la creación de

programas y espacios formativos, recreativos e interactivos, así como consolidar los existentes, con el objeto de fomentar en la población el interés por la formación científica, preferentemente entre la niñez y la juventud” (art. 52, inc. III). En la Ley de Desarrollo Cultural para el Estado de Oaxaca, expedida el 12 de agosto de 2010, tampoco se mencionan explícitamente los museos; sin embargo, es posible inferir que estos lugares se encuentran incluidos en el capítulo sexto “Difusión y divulgación cultural”, cuando se ordena “impulsar los programas referentes a la infraestructura cultural del Estado, comprendiendo todas las instalaciones y espacios físicos, así como su equipamiento y recursos materiales, en que se ofrecen a la población los servicios y el acceso a los bienes culturales: disfrute del patrimonio cultural, espectáculos artísticos, información y lectura, formación artística y cultural, turismo y esparcimiento culturales” (art. 27, inc. IV).

E.21. Puebla

La Ley de Cultura del Estado de Puebla, del 12 de diciembre de 2008 (que derogó la Ley de Fomento a la Cultura de 1994), incluye la definición tradicional de museo del ICOM, limitada a los “testimonios materiales del hombre y su medio ambiente” (art. 2, inc. XI), pero en la enumeración de los objetivos de los museos logra ampliar significativamente la perspectiva de su función social, así:

Los museos tienen los objetivos siguientes:

- I.- La conservación, catalogación, estudio, restauración, exhibición y difusión ordenada de sus bienes y colecciones;
- II.- La investigación en el ámbito de sus colecciones o de su especialidad;
- III.- La organización periódica de exposiciones, conforme a los criterios técnicos y científicos pertinentes, de acuerdo con la naturaleza del museo;
- IV.- El desarrollo de actividades didácticas a partir de sus contenidos con el fin de acercar principalmente a la población infantil al conocimiento de su acervo;
- V.- La elaboración de catálogos y monografías de sus bienes, colecciones y fondos museísticos;
- VI.- Mantener vínculos con otros museos a nivel municipal, estatal, federal e internacional, con el fin de generar políticas culturales integrales en la difusión de los acervos y sus contenidos;

VII.- Asesorar a petición de parte a los particulares para la adecuada tenencia, custodia, restauración, conservación, exhibición y difusión de sus colecciones, fomentando con pleno respeto a su régimen de propiedad, el acceso público a los valores culturales de los cuales son custodios;

VIII.- Establecer mecanismos, incluyendo la obtención de donaciones en especie, con el fin de incrementar sus acervos, dando la intervención que corresponda a la Secretaría de Finanzas y Administración; y

IX.- La planeación, diagnóstico, promoción, difusión, capacitación, organización, coordinación, comunicación, utilización de nuevas tecnologías, y la evaluación de las actividades que se realicen, con el fin de elevar la calidad de los servicios otorgados. (Art. 42)

Si bien es evidente en este artículo la influencia de la legislación de España y del Estado de Coahuila, cabe destacar aquí la priorización de los públicos infantiles, la valoración de la sinergia con otros museos, la determinación específica de mecanismos de incremento de las colecciones, la introducción de un nuevo rol social de los museos en su capacidad de irradiar conocimientos sobre la conservación y difusión del patrimonio cultural en manos de particulares, así como el énfasis en las distintas dimensiones de la gestión de los museos —desde la planeación hasta la evaluación— como base para mejorar la prestación de sus servicios. No obstante, resulta notorio el énfasis conservacionista de esta ley: de los diez artículos sobre museos, siete se refieren a la protección y resguardo de los acervos o colecciones de los museos, los controles de préstamo de piezas y las medidas de seguridad y conservación de las colecciones y los edificios de los museos.

E.22. Querétaro

En la Ley de Derechos y Cultura de los Pueblos y Comunidades Indígenas del Estado de Querétaro, promulgada el 23 de julio de 2009, se establece que

[...] los pueblos y comunidades indígenas tienen derecho a practicar y revitalizar sus usos, tradiciones y costumbres.

El Gobernador del Estado, a través de las dependencias correspondientes, en el ámbito de sus atribuciones, apoyará a los pueblos y comunidades indígenas en la preservación y protección de su patrimonio cultural tangible actual y en el cuidado del de sus ancestros que aún se conserva, incluyendo sitios arqueológicos,

centros ceremoniales, lugares sagrados y monumentos históricos.

Así mismo, con la participación de las comunidades indígenas, promoverá la instalación, conservación y desarrollo de museos comunitarios. (Art. 30)

Aunque no existe una definición de museo en la Ley para la Cultura y las Artes del Estado de Querétaro, promulgada el 29 de diciembre de 2005, los museos se mencionan junto a otras instituciones que forman parte de la infraestructura cultural, dentro de las competencias de los ayuntamientos en materia de cultura, en lo relacionado con “procurar la creación, ampliación y mantenimiento de bibliotecas, hemerotecas, casas municipales de la cultura, museos, auditorios, teatros y centros culturales” (art. 6, inc. XIII). El Instituto Queretano de la Cultura y las Artes tiene a su cargo cuatro museos que son promocionados dentro del conjunto de “espacios culturales” del Estado⁴²¹.

E.23. Quintana Roo

Tanto en la antigua Ley de Protección, Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico, Cultural y Artístico del Estado de Quintana Roo, promulgada el 6 de octubre de 1995, como en la nueva Ley del Patrimonio Cultural del Estado, que derogó la anterior y fue expedida el 13 de agosto de 2013, no se hace mención alguna a los museos. Por el contrario, en la Ley de Cultura y las Artes del Estado de Quintana Roo, expedida el 13 de diciembre de 2007 con reformas hasta septiembre de 2013, los museos son considerados como “recintos culturales y artísticos”, junto a las bibliotecas, archivos históricos, casas de cultura, teatros “y todos aquellos recintos destinados para la organización o realización de actividades, festivales o eventos culturales y artísticos en general” (art. 80). La ley establece asimismo como obligación del Gobernador del Estado “garantizar a los quintanarroenses el acceso a los archivos, bibliotecas y museos públicos, sin perjuicio de las restricciones que, por razón de conservación y cuidado, se establezcan” (art. 9, inc. XIV).

E.24. San Luis Potosí

La Ley de Protección del Patrimonio Cultural del Estado de San Luis Potosí, promulgada el 30 de junio de 2003 (derogada por la Ley del 29

421 Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, *¿Quiénes somos?* Consultado el 31 de diciembre de 2013 en: <http://culturaqueretaro.gob.mx/iqca/sitio/Institutocontroller/quienesSomos>

de julio de 2005, reformada en 2011), no presenta una definición de museo pero se refiere a las colecciones de los museos cuando define los bienes muebles culturales como “toda creación material que por sus características estéticas, de valor documental, temporalidad, significación social o histórica, constituyan un factor importante para el conocimiento de la historia del Estado, y que pertenezcan a colecciones públicas estatales o municipales existentes en museos y edificios públicos, así como colecciones privadas que por su relevancia lo ameriten” (art. 49). De otra parte, en la Ley de Bienes del Estado y Municipios de San Luis Potosí, promulgada el 10 de enero de 2006, los museos son considerados como un servicio público cuando se incluyen, dentro de la definición de los bienes destinados a este tipo de servicio, “los inmuebles del dominio público utilizados para la prestación de servicios públicos, como mercados, rastros, hospitales, panteones, zoológicos, jardines botánicos, museos, bibliotecas públicas, parques y los demás similares o análogos a ellos” (art. 9, inc. III). Finalmente, en la Ley de Cultura para el Estado y Municipios de San Luis Potosí, promulgada el 17 de abril de 2008, solo se mencionan los museos en un artículo que define los espacios culturales como todo aquel

[...] lugar físico o simbólico donde los individuos se encuentran para representar, interactuar o intercambiar prácticas artísticas e ideas, tales como: teatros, auditorios, cines, escuelas de formación artística, museos, casas de cultura, casas de barrio, centros y organismos culturales, o cualquier otra instancia dedicada a la promoción, formación o difusión, que otorguen servicios culturales a la población, incluidos los espacios públicos, como plazas, calles, parques, jardines, templos o cualquiera que sirva como escenario a las expresiones artísticas y culturales (art. 5, inc. XI).

E.25. Sinaloa

En la Ley de Cultura del Estado de Sinaloa, promulgada el 6 de agosto de 2008, no se menciona el término “museo”. En esta Ley se retoma casi textualmente el artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos, afirmando que “toda persona tiene derecho a participar libremente en la vida cultural del Estado, a disfrutar de los bienes y servicios culturales, y a gozar de la protección de los intereses espirituales, materiales e intelectuales que le correspondan en razón de las producciones culturales o artísticas de su autoría, de conformidad con las disposiciones legales aplicables” (art. 6).

Los museos estatales y municipales se regulan, en cuanto inmuebles destinados a un servicio público, por la Ley sobre Inmuebles del Estado y Municipios aprobada el 20 de enero de 1992, con reformas en 2001 y 2007, por cuanto se incluyen dentro de “los siguientes edificios y terrenos, siempre que pertenezcan al Estado o a los Municipios: [...] Museos, Teatros y Edificios para exhibiciones útiles o recreativas” (art. 13, inc. IV). El Instituto Sinaloense de Cultura tiene a su cargo tres museos estatales, administrados por el Departamento de Museos que hace parte de la Dirección de Patrimonio Cultural del Instituto⁴²².

E.26. Sonora

En la Ley de Bienes y Concesiones del Estado de Sonora, promulgada el 31 de diciembre de 1992 y reformada en 2008 y 2009, se consideran bienes de dominio público, inalienables e imprescriptibles, “los muebles propiedad del Estado que por su naturaleza normalmente no sean sustituibles, como los documentos y expedientes de las oficinas, los archivos, las piezas artísticas e históricas de los museos, las pinturas murales, las esculturas y cualquier obra artística incorporada o adherida permanentemente a los inmuebles del dominio del Estado” (art. 12, inc. V). Aunque no existe una definición explícita de los museos, en dos artículos de la Ley de Fomento a la Cultura y Protección del Patrimonio Cultural del Estado de Sonora, promulgada el 1.º de diciembre de 2011, es posible identificar las funciones que el Estado espera que cumplan estos espacios. En primer término, esta ley ordena al Instituto Sonorense de Cultura y a los municipios desarrollar “las acciones necesarias para investigar, conservar, proteger, fomentar, formar, capacitar, enriquecer y difundir el patrimonio cultural en todas sus manifestaciones, [...] para lo cual] se coordinará con los museos, universidades, archivos, bibliotecas y demás organismos de la sociedad civil y grupos étnicos, en general” (art. 19). Y en segunda instancia los museos se consideran como recintos culturales y artísticos, al igual que otras entidades, junto con “todos aquellos recintos destinados para la organización o realización de actividades, festivales o eventos culturales y artísticos en general” (art. 35). El Instituto Sonorense de Cultura tiene a su cargo siete museos, dependientes de la Coordinación Estatal de Museos que hace parte de la Coordinación General de Bibliotecas y Patrimonio Cultural del Instituto.

422 Reglamento Interior del Instituto Sinaloense de Cultura. Consultado el 31 de diciembre de 2013, en: <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/1757.pdf>

E.27. Tabasco

Como ocurre en otros Estados, en la Ley de los Bienes Pertenecientes al Estado de Tabasco, promulgada el 29 de diciembre de 1970, los museos estatales son considerados “bienes destinados a un servicio público” (art. 3.º, numeral 4). Así mismo, dentro de la Ley de Protección y Fomento del Patrimonio Cultural para el Estado de Tabasco, aprobada el 7 de diciembre de 2012, solo se mencionan los museos como parte de las entidades depositarias del acervo cultural del Estado (art. 5.º, inc. I.) y como parte de los bienes del Estado y de los municipios a los cuales se aplican las disposiciones de la Ley (art. 95, inc. VI).

E.28. Tamaulipas

La Ley de Fomento a la Cultura para el Estado de Tamaulipas, promulgada el 31 de agosto de 2011, incluye a los museos dentro de los espacios culturales y artísticos del Estado (art. 20). También la Ley de Bienes del Estado y Municipios de Tamaulipas, expedida el 15 de diciembre de 2004, considera las colecciones de los museos estatales y municipales como bienes de dominio público (art. 14, inc. 2) y los inmuebles de estos museos como “bienes destinados a un servicio público” (art. 18, inc. e). Por el contrario, en el texto de la Ley del Patrimonio Histórico y Cultural del Estado de Tamaulipas, promulgada el 15 de octubre de 1997 y reformada en 2002 y 2006, no se hace mención alguna a los museos.

E.29. Tlaxcala

En la Ley del Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, promulgada el 12 de abril de 1983 con reformas en 1985 y 1987, no se mencionan los museos. La Ley del Patrimonio Público del Estado de Tlaxcala considera las colecciones de los museos estatales y municipales como bienes de dominio público del Estado (art. 12, inc. XIII) y de los municipios (art. 13, inc. IV).

E.30. Veracruz

La Ley para el Desarrollo Cultural del Estado de Veracruz, aprobada el 26 de febrero de 2010, solo incluye una referencia a los museos cuando encarga al Instituto Veracruzano de la Cultura, como una de sus atribuciones, “impulsar la creación de museos de sitio” (art. 20, inc. VII). A su vez, en la Ley N.º 61 que crea el Instituto Veracruzano

de la Cultura, promulgada el 4 de febrero de 1987 con reformas hasta febrero de 2010, se hace mención a los museos únicamente en el artículo de las atribuciones del Instituto, una de las cuales consiste en “celebrar convenios con el Instituto Nacional de Antropología e Historia, para la creación de museos locales y regionales” (art. 3, inc. VII). La Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Veracruz, del 28 de julio de 2004, omite cualquier referencia a los museos.

E.31. Yucatán

En la Ley de Preservación y Promoción de la Cultura de Yucatán, promulgada el 1.º de agosto de 2005, se presenta en forma tácita la concepción de los museos como lugares de protección, preservación y divulgación del patrimonio cultural, cuando se incluye dentro de las obligaciones del Ejecutivo del Estado la de “garantizar el acceso de todos los habitantes a los archivos, bibliotecas y museos públicos, sin perjuicio de las restricciones que, por razón de conservación y cuidado, se establezcan” (art. 18, inc. X). Su precedente normativo, la Ley de Protección y Conservación de Monumentos Históricos en el Estado de Yucatán, promulgada el 20 de julio de 1948, no mencionaba en forma alguna a los museos. En la Ley del Patronato de las Unidades de Servicios Culturales y Turísticos del Estado de Yucatán, promulgada el 6 de julio de 2012, los museos se incluyen dentro del conjunto de “áreas y espacios donde se llevan a cabo servicios culturales y turísticos” (art. 3, inc. IX). Algo similar se determina en el Decreto 451 del Congreso de Yucatán, aprobado el 15 de septiembre de 2011, donde se reforman, entre otras, las funciones de la Secretaría de la Cultura y las Artes y se mencionan los museos como parte de la lista de “áreas y espacios donde se llevan a cabo los servicios culturales” (art. 47 Ter., inc. XII). Finalmente, resulta ilustrativo, por reflejar la concepción contemporánea de las funciones de los museos, un caso reciente consignado en el Decreto mediante el cual el Congreso de Yucatán otorgó “autorización para la realización del Gran Museo del Mundo Maya de Mérida a través del esquema de Proyectos para la Prestación de Servicios”, aprobado el 6 de abril de 2011, en el cual se expusieron como objetivos fundamentales del Gran Museo del Mundo Maya, los de

[...] promover y difundir el conocimiento de la Cultura Maya; fomentar la idea de unidad entre cultura y medio ambiente; promover

el desarrollo sustentable en las comunidades mediante la difusión de técnicas y procedimientos que eleven la calidad de vida de los mayas yucatecos; exhibir y conservar las colecciones (patrimonio material) derivadas de la Cultura Maya; promover y difundir las tradiciones (patrimonio intangible) derivadas de la Cultura Maya; recrear elementos que sirvan para fundamentar el orgullo étnico del grupo maya yucateco; exponer con carácter temporal colecciones y muestras de otras culturas y grupos étnicos, tanto mexicanos como extranjeros, que apoyen conceptos tales como respeto, identidad, diferencia, convivencia y diálogo; establecer un contacto permanente y servir como espacio de expresión a las comunidades, asociaciones y grupos con fines semejantes; servir de espacio para la expresión y difusión de manifestaciones del conocimiento del arte maya; proporcionar atención variada y diversa, que atraiga a los más diversos públicos con atenciones puntuales tales como visitas escolares, familiares, tercera edad, grupos con capacidades diferentes, adultos, estudiantes, especialistas y comunidades indígenas, entre otros; y constituirse en el centro de una Red de Museos estatal capaz de articular, difundir, capacitar y enlazar a los museos del Estado de Yucatán. (Antecedente 4, parte considerativa)

E.32. Zacatecas

En la Ley de Desarrollo Cultural para el Estado y Municipios de Zacatecas, aprobada el 26 de junio de 2003, no se mencionan los museos; tampoco figuran en la Ley de Protección y Conservación de Monumentos y Zonas Típicas del Estado de Zacatecas, promulgada el 3 de abril de 1987. Como en otros Estados, en la Ley del Patrimonio del Estado y Municipios, promulgada el 13 de agosto de 2001, se consideran bienes muebles de dominio público “aquellos que por su naturaleza sean normalmente insustituibles o de singular valor o importancia como [... las] piezas artísticas o históricas de los museos” (art. 10).

Hasta aquí la revisión de las legislaciones estatales. El énfasis que aún se otorga en la legislación de México a la visión conservacionista y monumentalista del patrimonio cultural y los museos proviene de las disposiciones constitucionales, una de las cuales fue adicionada apenas en 2009, así: “Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá

los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural”⁴²³. Esta visión del acceso a los bienes y servicios culturales y el disfrute de los mismos, en el marco de los derechos culturales, propicia la continuidad del enfoque de los museos fundamentalmente como escenarios para la conservación y divulgación del patrimonio cultural.

De esta manera, es posible afirmar que en la legislación de México, como en la mayoría de las legislaciones analizadas, predomina una conceptualización del museo como lugar para la preservación y exhibición del patrimonio mueble cultural y natural (salvo algunos casos que incluyen el patrimonio cultural inmaterial), cuyas funciones principales se centran en la protección o custodia de este patrimonio, su conservación y seguridad, así como su difusión por diversos medios. La gran excepción la constituyen los museos comunitarios, surgidos inicialmente como estrategia de protección contra el saqueo del patrimonio arqueológico e histórico mediante la alianza entre los habitantes de las regiones y los gobiernos federal y estatal. Posteriormente, los museos comunitarios se incluyeron en la legislación dentro de las acciones impulsadas por los Estados para garantizar los derechos culturales de las comunidades indígenas, en particular el derecho a conservar su patrimonio identitario, específicamente a través de las leyes *de Derechos y Cultura de los Pueblos y Comunidades Indígenas* promulgadas por la mayoría de los Estados mexicanos⁴²⁴. Tales leyes están enmarcadas en el artículo 2.º de la Constitución Federal sobre los derechos y garantías de oportunidades —que se relacionan especialmente con la libre determinación de los pueblos y comunidades indígenas— incluyendo entre sus disposiciones la de “preservar y enriquecer sus lenguas, conocimientos y todos los elementos que constituyan su cultura e identidad” (art. 2, lit. A, inc. IV).

La definición teórica de un museo comunitario, que no ha sido todavía incorporada a las legislaciones, incluye siete características básicas: el museo surge por iniciativa de la comunidad; constituye una respuesta a sus necesidades; el museo se crea y desarrolla con la participación

423 Párrafo noveno adicionado al artículo 4.º de la Constitución. Poder Ejecutivo, Secretaría de Gobernación. Decreto por el que se adiciona un párrafo noveno al artículo 4o.; se reforma la fracción XXV y se adiciona una fracción XXIX-Ñ al artículo 73 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Publicado en el Diario Oficial, jueves 30 de abril de 2009. Consultado el 27 de diciembre de 2013 en: <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/1240.pdf>

424 A partir de la reforma de la Constitución Federal de 1992 que reconoció a México como una nación pluricultural, se han realizado reformas constitucionales estatales en este sentido y se han promulgado leyes similares de protección de los derechos culturales indígenas en los siguientes Estados: Baja California, Campeche, Chiapas, Chihuahua, Colima, Durango, Estado de México, Guerrero,

directa de la comunidad; el museo es dirigido y administrado por una instancia organizada de la comunidad; en la creación y operación del museo se utilizan primordialmente los recursos de la comunidad y del lugar; el museo es un instrumento para revitalizar la acción cultural y la organización y acción comunitaria; y, por último, la apropiación efectiva del museo por parte de la comunidad, no solo en cuanto a la propiedad comunitaria del sitio y el acervo reunido, sino como espacio de participación social⁴²⁵. Desde el punto de vista jurídico, el esquema de organización de los museos comunitarios, requerido para obtener la aprobación de mantener y conservar colecciones de patrimonio arqueológico o histórico, se ha formalizado en juntas vecinales, uniones de campesinos y asociaciones civiles sin ánimo de lucro⁴²⁶. Hoy existen en México 92 museos comunitarios formalmente constituidos, distribuidos en diez Estados.

Dos décadas después, salvo contadas excepciones, sigue siendo válida la afirmación de N. García Canclini según la cual, “aún en los países en que la legislación y los discursos oficiales adoptan la noción antropológica de cultura, que confiere legitimidad a todas las formas de organizar y simbolizar la vida social, existe una jerarquía de los capitales culturales: vale más el arte que las artesanías, la medicina científica que la popular, la cultura escrita que la oral”⁴²⁷.

Hidalgo, Jalisco, Morelos, Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora, Tabasco, Tlaxcala, Veracruz y Yucatán.

425 Teresa Morales Lersch, Cuautémoc Camarena Ocampo y Constantino Valeriano García, *Pasos para crear un museo comunitario* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos, 1994): 8-12.

426 Ídem: 31-33.

427 Néstor García Canclini, “Los usos sociales del patrimonio cultural”. En: Enrique Florescano (comp.). Op. cit.: 43.



Estudiantes observan un gabinete de obra gráfica en la sala de artistas viajeros de la Pinacoteca de São Paulo, acompañados por una mediadora. São Paulo, Brasil, 2015.
Fotografía: ©William Alfonso López Rosas.

V. Construyendo una propuesta para Colombia

La revisión del marco conceptual de los museos, presente en la legislación de cinco países de Iberoamérica, ha confirmado la ausencia casi total de comprensión profunda del museo como espacio donde confluyen y se articulan sus diez componentes iniciales (lugar/territorio, contenido/patrimonio, investigación, comunicación y educación, deleite/goce, sociedad, nación/identidad, derechos culturales, musealización, y permanencia/sostenibilidad) junto con los seis componentes transversales (preservación/conservación, exhibición, culto/ritual, planificación/gestión, seguridad/protección, y equipo gestor del museo), tal como se han descrito en los primeros tres capítulos y en el anexo 2 de este estudio, los cuales se manifiestan de modos diferentes en los distintos tipos de museos, si bien siempre están presentes —unos en mayor proporción que otros— en aquellos espacios que pueden considerarse como tales.

Dentro de los factores centrales que explican la dificultad para aprehender de manera integral la naturaleza del museo en cuanto sistema, se encuentra principalmente la prevalencia en los museos de las prácticas de la museología *especial*, con una presencia marginal —o inexistente en la mayoría de estas instituciones— de la museología *teórica o científica*. Mientras la museología *especial* “trata de relacionar la museología general con las disciplinas particulares, enfocando su labor sobre la investigación de los objetos materiales y su contexto, teniendo en cuenta su aplicación a los distintos campos científicos”⁴²⁸, la museología *teórica* se concentra en construir los fundamentos filosóficos, “acercando la museología al campo de la epistemología, que trata del estudio o teoría de la ciencia”, y también al campo de la semiótica del museo⁴²⁹.

En Colombia —aunque una historia extensa de los museos está por escribirse— es posible rastrear, en los distintos tipos de museos, sus orígenes vinculados a la investigación científica desde disciplinas específicas, es decir, desde la museología *especial*⁴³⁰, así: los museos

428 Francisca Hernández Hernández, *Planteamientos teóricos de la Museología* (Asturias: Trea, 2006): 147.

429 Ídem.

430 Muchos de los referentes a estos orígenes se encuentran en: Fernando López Barbosa, *Directorio de Museos de Colombia 1995/1996* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura – Museo Nacional de Colombia, 1995). Entre otros datos básicos, este compendio (que entonces fue sistematizado en el programa CDS/ISIS de la Unesco y constituyó la primera base de datos sobre los museos colombianos) reunió información sobre las fechas de fundación, los tipos de colecciones según su disciplina de estudio (desde la museología *especial*) y las diversas instituciones de las que dependían los museos en

regionales de historia y arqueología (surgidos en su mayoría en los centros municipales y academias departamentales de historia y en algunas universidades, con apoyo de las investigaciones del Servicio Arqueológico Nacional, desde su creación en 1938, posteriormente del Instituto Etnológico Nacional, creado en 1941 dentro de la Escuela Normal Superior, y luego del Instituto Colombiano de Antropología, a partir de su fundación en 1952)⁴³¹; los museos de arte moderno (impulsados desde las generaciones de nuevos artistas y de los críticos de arte que ejercieron la docencia en las escuelas de bellas artes de las universidades durante las décadas de 1950 a 1970); los museos de historia natural y de ciencias naturales (creados por los investigadores y docentes de biología y ciencias en algunas universidades y colegios); los museos de historia y tradiciones locales (impulsados en su mayoría por historiadores asociados a los Centros de Historia local y por docentes de escuelas y colegios vinculados a las casas de cultura locales)⁴³²; los museos etnográficos y antropológicos regionales (surgidos de las facultades de antropología de las universidades, de algunos Institutos Etnológicos departamentales, y de las investigaciones de docentes y misioneros de colegios religiosos)⁴³³; y los museos de ciencia y tecnología (impulsados por docentes-investigadores de diversas universidades, algunos de ellos vinculados a la Asociación Colombiana para el Avance de la Ciencia). Adicionalmente, muchos de los museos monográficos (como las casas-museo históricas, los museos que preservan la obra de un artista, o las casas natales de personajes destacados en diversos campos de la cultura) también surgieron por un impulso disciplinar, desde la historia, las artes plásticas, la música o la literatura, salvo algunas casas-museo dedicadas a rendir homenaje a personajes de la historia política del país, las cuales han

Colombia, clasificados en 325 museos en servicio, 36 en proceso de creación y 24 museos “cerrados, desaparecidos o incorporados a otros museos”. Para el año 2010, en la base de datos del programa Red Nacional de Museos se encontraba registrado un total de 468 museos, clasificados en 359 museos abiertos, 27 en proceso de creación, 45 cerrados temporalmente y 37 cerrados, aclarando que “muchas de estas instituciones [...] están más cerca de ser salas de exhibición”, que museos propiamente dichos. Ministerio de Cultura de Colombia. *Política de Museos*. En: Germán Rey (comp.), *Compendio de Políticas Culturales* (Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2010): 303.

431 Roberto Pineda Camacho, “Cronistas contemporáneos. Historia de los Institutos Etnológicos de Colombia (1930-1952)”. En: Carl Henrik Langebaek y Clara Isabel Botero (eds.), *Arqueología y etnología en Colombia. La creación de una tradición científica* (Bogotá: Universidad de los Andes, Departamento de Antropología, Centro de Estudios Socioculturales, 2009): 113-171.

432 También en el ámbito local se han desarrollado los museos comunitarios y los museos de la memoria, los cuales han contado en gran parte con el impulso y participación de artistas, antropólogos, sociólogos, comunicadores y otros profesionales de las ciencias sociales.

433 Roberto Pineda Giraldo, “Inicios de la Antropología en Colombia”, *Revista de Estudios Sociales*, N.º 3, Universidad de los Andes (junio de 1999): 29-42. En este proceso también tuvieron incidencia las investigaciones regionales adelantadas inicialmente por el Instituto Etnológico Nacional y luego por el Instituto Colombiano de Antropología, el cual incorporó las funciones del anterior Instituto desde su fundación en 1952.

sido creadas por leyes del Congreso de la República, a partir de proyectos de ley promovidos por los copartidarios de tales personajes y por sus familias. Por último, con relación a otras instituciones afines con los museos, éstas han resultado ser, en su mayoría, aún más especializadas en sus propias disciplinas científicas, como es el caso de los planetarios, parques arqueológicos, jardines botánicos, zoológicos y acuarios.

En el ámbito internacional, es posible que el panorama no sea sustancialmente diferente. Al respecto resulta sintomática la forma en que se encuentra organizada la mayor parte de los comités internacionales del ICOM, en torno a las disciplinas de investigación académica de la museología *especial*. De los 31 comités internacionales, 20 corresponden a las disciplinas de investigación de los contenidos de los museos (arqueología e historia, ciencias naturales, arte moderno, ciencias y técnicas, etc.), mientras solo 11 comités corresponden a disciplinas relacionadas con las propias funciones generales del museo y sus categorías transversales, incluyendo el comité especializado en museología, como sigue:

- Arquitectura y técnicas museográficas (ICAMT)
- Conformación de colecciones (COMCOL)
- Conservación (ICOM-CC)
- Documentación (CIDOC)
- Educación y acción cultural (CECA)
- Formación del personal (ICTOP)
- Gestión (INTERCOM)
- Intercambio de exposiciones (ICEE)
- Marketing y relaciones públicas (MPR)
- Museología (ICOFOM)
- Seguridad en museos (ICMS)⁴³⁴

Resulta igualmente sintomática la ausencia de cualquier mención al proceso de musealización dentro de la propia definición de “museo” del ICOM y dentro de su Código de Deontología. Las causas de tal ausencia merecerían una investigación específica en el futuro, considerando que el proceso de musealización reviste especial importancia entre los conceptos fundamentales de la museología desarrollados por el ICOFOM, proceso entendido no solo como el cambio de contextualización que sufren los objetos al ingresar al museo, sino como aquella compleja transformación pluridimensional analizada atrás en el capítulo III.

434 ICOM, *International Committees*. Consultado el 4 de enero de 2014, en: <http://icom.museum/the-committees/international-committees/>

En el predominio de la museología *especial*, concentrada en la investigación de los contenidos según la disciplina, también es posible ubicar las causas de la percepción social del espacio del museo como un contenedor dedicado a conservar colecciones y a organizarlas y documentarlas de modo sistemático para su exhibición y difusión. A su vez, esta perspectiva ha contribuido a ocultar el rol fundamental de los museos en la construcción de la *memoria colectiva*, comprendida ésta no “de manera estrecha como el recuerdo de una agrupación, que se contrapone a la historia, [... sino] en cuanto totalidad de todos aquellos procesos (orgánicos, mediales e institucionales), cuyo significado representa la influencia cambiante de lo pasado y lo presente en los contextos socioculturales, [... lo cual incluye] todas las formas en que se manifiesta la relación entre cultura y memoria (éstas van desde las redes neuronales hasta la *tradición*)”⁴³⁵. Es evidente que, como lugares de protección y conservación del patrimonio cultural y natural, se ha tendido a ubicar a los museos solo en el papel de guardianes de la cultura material para su investigación, preservación y exposición al público. Sin embargo, en cuanto espacios complejos, dotados de una potencia basada en la articulación sistémica de todos los componentes analizados en este estudio, los museos constituyen escenarios que participan integralmente en la sólida construcción de la memoria social, considerando que “es a través de la interacción dinámica de las tres dimensiones de la cultura del recuerdo (los usuarios de los signos, los *textos* —en un sentido semiótico-cultural amplio, cf. Posner, 1991— y los códigos) como surge la memoria colectiva”⁴³⁶.

Del análisis de la legislación en Iberoamérica

A comienzos de 2013, el programa Ibero museos publicó un análisis de la situación actual de los museos en Iberoamérica, elaborado por las autoridades nacionales de las cuales depende la formulación de políticas de protección y desarrollo de estas instituciones en cada país⁴³⁷. El panorama, al menos en lo que respecta a la protección integral de los museos es, en gran parte, desolador. De los 22 países que integran la región, solo ocho cuentan con definiciones de museo en su legislación⁴³⁸.

435 Astrid Erll. Op. cit.: 139. Subrayado en el texto original.

436 Ídem, 140. Subrayado en el original.

437 Teresa Ruiz Rodríguez (coord.), *Panorama de los museos en Iberoamérica – Estado de la cuestión* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, Subdirección General de Museos Estatales, Programa Ibero museos, Observatorio Iberoamericano de Museos, 2013).

438 Estos países son: **Andorra** (Ley 9/2003 del Patrimonio Cultural de Andorra); **Brasil** (Ley 11.904/2009 que instituye el Estatuto de Museos); **Colombia** (Ley 397/1997, Ley General de Cultura);

A su vez, cinco de estas normas corresponden a leyes específicas de museos, mientras los otros tres países incluyen estas disposiciones dentro de su legislación general sobre cultura y patrimonio cultural. Colombia presenta una situación especial, contando con definiciones de museo tanto en la Ley General de Cultura como en una resolución reciente⁴³⁹. En su mayor parte, el informe publicado por Ibermuseos se concentra en la legislación del ámbito nacional o federal, limitándose a mencionar en forma general las leyes territoriales o autonómicas de museos existentes al interior de algunos países de Iberoamérica, sin adentrarse en la revisión de cada una de ellas como la que se presenta en el capítulo anterior.

Salvo en lo relacionado con las leyes recientes de Brasil, la presente investigación ha permitido corroborar la hipótesis inicial: no es el museo, en cuanto sistema, el que está protegido en la legislación actual, sino solo sus componentes patrimoniales materiales (las colecciones y los edificios), teniendo como justificación la protección del patrimonio cultural y la prestación de servicios al público, fundamentalmente como apoyo a la educación, al turismo y a la preservación del patrimonio universal, nacional o local. Esta visión claramente constituye una prolongación de la concepción de museo de la primera mitad del siglo XX, consolidada en la segunda posguerra. Es así como, en las legislaciones analizadas, aún prevalece —en forma explícita o tácita— la concepción de los museos como lugares destinados a la protección, conservación y divulgación del patrimonio cultural.

En general, la mayoría de las legislaciones tiende a ignorar la dimensión inmaterial de los museos. Como lo ha señalado recientemente la maestra Marcela Tristanchó⁴⁴⁰, en aquellos casos en que un museo se ve obligado a desaparecer como institución, los trabajos para proteger su legado se circunscriben a la conservación y transferencia de sus colecciones (y de su edificio, si se trata de un inmueble de interés patrimonial), pero

Cuba (Ley 106/2009 del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba); **España** (Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, junto con las leyes de las comunidades autónomas revisadas en el capítulo IV de este estudio); **Perú** (Decreto Ley 25.790/1992 que crea el Sistema Nacional de Museos del Estado); **Portugal** (Ley 47/2004 de los Museos Portugueses); y **Uruguay** (Ley 19.037/2012, Ley de Museos y del Sistema Nacional de Museos).

439 Como se vio atrás, aunque la definición de museo en la legislación colombiana se encuentra en la Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997, art. 49 “Fomento de museos”), el Ministerio de Cultura adoptó una definición de “entidad museal” en la Resolución 1976 de 2013 “Por la cual se establece el procedimiento de registro y clasificación de entidades museales del país”.

440 A propósito del cierre indefinido del Museo del Siglo XIX en Bogotá (ocurrido en 2011 por la venta de su sede a la Nación-Ministerio del Interior), en conversaciones recientes la maestra Marcela Tristanchó Mantilla expuso varios interrogantes sobre el destino de los archivos que documentan los procesos educativos y pedagógicos desarrollados en dicho Museo durante las décadas de 1970 y 1980, procesos que influyeron en forma definitiva en el cambio de concepción de la educación en museos en Colombia.

no se tienen previstas acciones concretas para la preservación de la documentación (textual, gráfica, fotográfica, sonora, audiovisual, digital) relacionada con los procesos educativos y culturales que tuvieron lugar en el espacio de ese museo durante sus años de existencia, es decir, la documentación de aquel patrimonio cultural inmaterial que ocurrió durante la vida del museo mismo⁴⁴¹. Incluso en las legislaciones de Brasil y España, cuando se señalan las previsiones en el caso de la extinción de museos, solo se hace referencia general a la obligación de transferir “sus inventarios y registros” a la entidad que los suceda.

De otra parte, la revisión de las legislaciones analizadas ha permitido establecer que, en su mayoría, éstas han sido diseñadas únicamente para regular el funcionamiento de los museos estatales, generando un vacío en la normatividad respecto a las iniciativas y esfuerzos privados de constitución y sostenimiento de museos, los cuales se limitan a regularse fundamentalmente con la legislación general que se aplica a las entidades sin ánimo de lucro en cada país.

Otra de las mayores constataciones se relaciona con la falta de un marco jurídico claro para la actuación de aquellos museos que, por tradición, aún funcionan como propiedad de personas particulares o naturales —o en algunos casos de empresas privadas— pero que no han decidido constituirse jurídicamente en entidades sin ánimo de lucro. De hecho, se admite en varias legislaciones de Iberoamérica la existencia de museos “con o sin personalidad jurídica”⁴⁴².

Un vacío adicional consiste en la ausencia de normatividad precisa para la formalización de la existencia legal de muchos de los museos estatales, los que con frecuencia no están constituidos por ley ni por decreto, sino por fuerza de la costumbre o, en el mejor de los casos, por actos administrativos transitorios o dependientes de un período específico de dirección de la entidad de tutela. No estando legalmente conformados sino como un proyecto o programa de una administración específica, la fragilidad de tales museos, una vez sus promotores se han retirado de la entidad, llega a convertirlos en simples colecciones que terminan acumuladas en un depósito y, en ocasiones, en riesgo de ser desechadas junto con aquellos muebles administrativos que son dados de baja por deterioro o vendidos en remates oficiales⁴⁴³.

441 En Colombia, la Ley General de Archivos protege todos los archivos institucionales e históricos de las entidades públicas, pero los museos privados siguen siendo vulnerables en este sentido.

442 Teresa Ruiz Rodríguez (coord.). Op. cit.: 11.

443 En Colombia, para citar solo un ejemplo, es el caso del Museo histórico del Instituto Nacional de Salud, conformado por una colección cuya trascendencia histórica y científica en el ámbito de la construcción de la nación del siglo XX es innegable, el cual, al menos hasta hace algunos años, estuvo relegado a un espacio de depósito del Instituto, sin tener claridad sobre su futuro dentro de la normativa y la política institucional.

Se identificó también en algunas legislaciones la visión predominante de los museos como atractivo o recurso turístico, vinculada sobre todo a la sostenibilidad de estos espacios, más que a la búsqueda del bienestar de las comunidades donde los museos se encuentran ubicados y que deberían ser objetivo prioritario del impacto económico local derivado del uso mismo del museo como atractivo turístico⁴⁴⁴.

Cabe subrayar la expresión “acceso al disfrute de los bienes culturales” —recurrente en varias legislaciones— por no estar este acceso limitado al conocimiento del patrimonio, es decir, a su función educativa, sino a las múltiples posibilidades de vivir el patrimonio cultural. En la teoría sociológica de la ley, el concepto de “disfrute” forma parte de uno de los tres tipos de derechos vinculados a la propiedad, junto con el derecho de “uso” y el derecho de “libre disposición” del bien. El derecho al disfrute de un bien (denominado *ius fruendi* en el derecho romano) “es el derecho a beneficiarse de los productos de la propiedad, tales como los derechos a la renta de una casa y a los intereses de un préstamo”⁴⁴⁵. Esta concepción del disfrute de los bienes culturales nos lleva a dos interpretaciones: de un lado, la confirmación de que el concepto de propiedad de la nación sobre el patrimonio cultural implica el derecho de todos a su goce y disfrute, y de otro lado, la aceptación tácita de que todos los ciudadanos —al menos teóricamente— tendrían también el derecho a utilizar el patrimonio cultural que les pertenece para beneficiarse económicamente con sus productos. Esta última consideración correspondería a los derechos que sustentan la explotación turística privada de los centros históricos, sitios arqueológicos y parques naturales, así como la comercialización de sus imágenes y reproducciones por cualquier medio. De igual forma, esta noción corresponde a la explotación abierta de cualquier creación o producción intelectual declarada como “de dominio público”.

En las legislaciones analizadas también resulta evidente la dicotomía entre la visión del museo como lugar de preservación, investigación, protección y exhibición del patrimonio cultural material y la visión del museo como centro cultural integral, como epicentro de una gran actividad de servicios pedagógicos y culturales. Es así como algunas veces aparecen considerados de manera muy amplia, dentro

444 Los estudios de impacto económico local de los museos —v.gr. los realizados por el Museo Guggenheim de Bilbao, para cada año fiscal, o por el Museo Nacional de Colombia, para algunas de sus exposiciones temporales— han mostrado en cifras reales los beneficios de empleo e ingresos generados en la comunidad local a partir de la producción misma de los eventos y como resultado del consumo directo e indirecto que los visitantes realizan de los bienes y servicios asociados a las exposiciones.

445 Mathieu Deflem, *Sociology of Law: Visions of a Scholarly Tradition* (New York: Cambridge University Press, 2008): 64.

de las instituciones museales, diversos espacios o áreas de carácter educativo, recreativo y cultural. En otros casos los museos se reducen a la conjunción de los dos patrimonios culturales materiales: mueble e inmueble.

A su vez, la comprensión del museo como sistema y organización compleja no se alcanza a entrever sino únicamente en algunos apartes de la legislación de Brasil y España. En general, la revisión de las normas analizadas permitió identificar cinco ejes principales de sentido del museo en la sociedad: el Enfoque Conservacionista (patrimonialista-monumentalista), predominante en casi todas las legislaciones; el Enfoque Neoliberal (turismo, generación de recursos) relacionado con deleite/recreación, sostenibilidad/marketing; el Enfoque Social (Nueva Museología), relacionado con identidad y derechos humanos y culturales; el Enfoque Educativo-Formativo (educación y públicos), centrado en los servicios educativos y culturales; y el Enfoque Holístico (Deleite, Teoría museológica, musealización), también relacionado con los servicios educativos, culturales y turísticos, con énfasis en las nociones de aprendizaje a lo largo de la vida, conceptualización del patrimonio preservado en los museos, y placer derivado de las experiencias museográficas.

Es importante señalar los contextos que determinan las principales particularidades de cada legislación, entre los que cabe destacar:

- La incidencia de una larga tradición académica de la museología en Brasil y de la *sociomuseología* en Portugal, la cual, a su vez, ha permeado la museología brasileña.

- La visión patrimonialista de México, heredada hasta hoy por la fuerte presencia de la investigación científica, la tradición de la industria turística, y la utilización política estatal del patrimonio arqueológico.

- Una presencia generalizada del *síndrome de Babel*, como resultado de la débil o inexistente influencia académica en la mayoría de las decisiones legislativas y en la construcción de las políticas de la memoria.

- La visión social en Argentina, la cual permite entrever las fuertes tensiones de poder en torno a las políticas de la memoria.

- El predominio del enfoque patrimonialista en Colombia, derivado de las políticas orientadas por organismos internacionales como la Unesco, el ICCROM y el ICOMOS, dando como resultado, en el contexto de las políticas culturales gubernamentales, un claro énfasis en la preservación del patrimonio inmueble y el patrimonio de bienes muebles (incorporando el patrimonio inmaterial solo a partir del 2006).

- En algunos casos se revela un enfoque más centrado en lo museográfico (museología aplicada, procedimental o pragmática) que

presenta dos variantes: de un lado, los aspectos museográficos en correspondencia directa con una visión de la gestión y sostenibilidad de los museos en términos financieros y de *marketing*; y, de otro lado, la museología aplicada como medio para garantizar la conservación del patrimonio a través de la gestión.

- Es posible caracterizar dos polos de un amplio espectro en las legislaciones analizadas: entre la visión del museo con un papel de conservador, protector y difusor del patrimonio cultural, como fin en sí mismo, y la visión del museo como instrumento que ofrece oportunidades de mejorar la calidad de vida a una comunidad o sociedad.

- Las categorías de *musealización* e *identidad* se destacan en las legislaciones por su ausencia (a excepción de la normatividad de Brasil, de manera bastante profunda, y, con referencias ocasionales, en las legislaciones de Argentina, Colombia y México), mientras la sostenibilidad y la gestión sobresalen por su creciente énfasis.

- En general, exceptuando Brasil, la relación de los museos con los derechos culturales se asume primordialmente en las dimensiones del acceso al patrimonio cultural y de la obligación del Estado (y de los ciudadanos) en la protección y conservación de este patrimonio.

Así mismo, la concepción de la educación como uno de los fines centrales de los museos, aparece caracterizada en dos sentidos históricamente determinados. De un lado, la noción patrimonial y conservacionista del museo en las legislaciones analizadas ha estado orientada al fortalecimiento de la institucionalidad del Estado nacional, con base en la consolidación de una tradición histórica fundada en fuertes símbolos, representaciones y evidencias de aquellos protagonistas y portadores de los paradigmas de un pasado heroico. Lo anterior se demuestra en algunos de los textos de las legislaciones que, en gran medida, se vinculan a fechas conmemorativas de grandes acontecimientos históricos, así como a la preservación de sus evidencias. Es por ello que esta noción está afincada en la educación como finalidad central de la conservación de este patrimonio, en la medida en que —según se desprende implícitamente— durante los siglos XVIII, XIX y gran parte del XX la utilización de los museos como recurso educativo se consideraba fundamental para influir de manera decisiva en la formación de los nuevos ciudadanos como integrantes de una gran comunidad nacional, regional o local.

De otro lado, y en forma recurrente, la educación como finalidad esencial de los museos se relaciona también con las ciencias naturales, físicas y exactas, como un conjunto disciplinar que contribuye al desarrollo de una entidad territorial a partir del estímulo a la investigación

y la experimentación. En este contexto, los museos aparecen como lugares inspiradores de la búsqueda del conocimiento heredado de la Ilustración y la tradición positivista, cuyo fin último se orienta a lograr un desarrollo económico a partir de la exploración y explotación de la naturaleza y la utilización efectiva de los descubrimientos científicos en la industria, la medicina y las técnicas y tecnologías aplicadas a los diversos sectores de la vida en sociedad. De alguna manera, las tres palabras esculpidas sobre el pórtico occidental del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, ilustran esta posición en forma contundente: *Truth, Knowledge, Vision*. Un enfoque claramente distinto de la concepción conservacionista, en la medida en que el museo, desde esta perspectiva, asume tres roles principales fundados en la ciencia y la educación: a) como fuente de “verdad” científica, a partir de las evidencias que preserva y que son, a la vez, impulso y resultado de la investigación; b) como fuente de “conocimiento” para toda la sociedad, a través de sus exhibiciones, sus programas educativos y de difusión por diversos medios; y c) como lugar generador de una “visión” de futuro, a partir del estímulo a la exploración y su capacidad de inspirar en los visitantes otras posibilidades de pensar e imaginar la transformación de su entorno.

Al mismo tiempo, desde otras perspectivas críticas, el espíritu de este lema del Museo Americano de Historia Natural ha sido fuertemente cuestionado porque su —aparentemente neutra— declaración positivista y científicista ha servido también para continuar sosteniendo una visión colonialista y etnocéntrica en la era postcolonial⁴⁴⁶. Como se describió en el apartado sobre comunicación y educación del capítulo I, se trata del mismo museo que —junto con otros museos de etnografía e historia natural situados en las capitales de las grandes potencias mundiales— presenta aún hoy, sin el más mínimo pudor, un discurso que exhibe en el mismo espacio dioramas con maniqués hiperrealistas de aborígenes de los distintos continentes junto a una selección de ejemplares disecados de la fauna endémica de tales lugares: un museo en donde “predominan los animales [...], cuya representación es elaborada con gran cuidado e ingenio artístico. Escenas naturales aparecen como telón de fondo del reino animal. Pero algunas salas están dedicadas a los pueblos: Asiáticos, Africanos, Oceánicos, nativos Americanos [...] La yuxtaposición de las culturas de estos pueblos con los animales constituye el conflicto en el corazón de este museo, distinguiéndolo de su compañero no

446 Rachel Mundy, “Birdsong and the Image of Evolution”, *Society & Animals, Journal of Human-Animal Studies*, N.º 17 (2009): 213.

problemáticamente elitista, ubicado al otro extremo del parque”⁴⁴⁷. El compañero al que se refiere la historiadora y crítica de arte holandesa Mieke Bal es el Museo Metropolitano de Arte, también ampliamente criticado desde otras perspectivas, si bien comparte con el anterior su origen y pertenencia a una visión imperialista del mundo que procede del inicio mismo del museo moderno en la Ilustración. Retomando los planteamientos de Jan Nederveen Pieterse⁴⁴⁸ sobre las características de este origen, la filósofa posthumanista y crítica de la educación sueca Helena Pedersen señala que el museo ha sido, desde la Ilustración,

[...] un lugar para producir las identidades nacional e imperial caracterizadas por los conceptos de raza, clase y género. El discurso dominante que permea todos los museos etnográficos ha sido el colonialismo en la exhibición de trofeos de las empresas imperialistas, pero también en los tiempos postcoloniales los museos mantienen su preocupación por las narrativas acerca del «otro». Estas representaciones de los «otros» pueden ser exotizantes (enfaticando la diferencia) o asimilantes (enfaticando la similitud) pero, en todo caso, las dos han sido definidas desde el punto de vista del centro (esto es, «nosotros» como observadores privilegiados) y tales convenciones de poder tienden a permanecer inexploradas⁴⁴⁹.

Algo similar se ha analizado en los museos de arte, los cuales “ofrecen valores y creencias —sobre la identidad social, sexual y política— en la forma de una experiencia vívida y directa”, según sostiene Carol Duncan en su estudio sobre los rituales cívicos de los museos, y añade que “los museos de arte en particular —los más prestigiosos y costosos de estos lugares— son especialmente ricos en este tipo de simbolismo y, casi siempre, incluso dotan a los visitantes con planos para guiarlos a través del universo [simbólico] que ellos construyen”⁴⁵⁰.

En este contexto, es necesario retomar la visión del museo como sistema y organización compleja que se ha venido proponiendo en

447 Mieke Bal, “Telling, Showing, Showing Off”. En: *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, Vol. 18, N.º 3 (Spring, 1992): 558-559. En los espacios del *American Museum of Natural History* aún hoy se presentan en forma consecutiva, por ejemplo en el segundo piso, las Galerías de los Mamíferos Africanos y Asiáticos junto a las Galerías de los Pueblos Africanos y Asiáticos, o en el tercer piso, la Galería de los Primates junto a la Galería de los *Eastern Woodlands Indians*.

448 Jan Nederveen Pieterse, “Multiculturalism and museums. Discourse about others in the age of globalization”, *Theory, Culture & Society*, 14: 4 (1997): 123-146.

449 Helena Pedersen, “Animals on Display: The Zoocurriculum of Museum Exhibits”, *Critical Education*, 1: 8 (October 30, 2010): 4. Consultado el 5 de enero de 2014, en: <https://ices.library.ubc.ca/index.php/criticaled/article/view/182259>

450 Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (New York: Routledge, 1995): 2-8.

este estudio. Andrea Witcomb señala tres limitaciones existentes en los análisis críticos que, sobre los museos, ha realizado Tony Bennett (este autor, como los anteriores, plantea una visión ideológica centrada en una relación solamente política hacia estos lugares, vistos sobre todo como espacios utilizados para la construcción de una comunidad nacional). La primera limitación es la ausencia de reconocimiento de las múltiples maneras de relación de los museos con diversas comunidades en formas de comunicación transculturales. La segunda se refiere a la omisión de otras funciones sociales de los museos, como por ejemplo su rol en la cultura popular, el consumo cultural y la búsqueda de goce y entretenimiento. La tercera limitación se refiere a la necesidad de analizar los museos desde otras perspectivas, en contextos no culturales y como prácticas no gubernamentales o estatales, es decir, el surgimiento y desarrollo de museos privados con motivaciones ajenas diversas, no vinculadas a las relaciones de poder⁴⁵¹.

Es evidente que, como espacios de comunicación, los museos emiten discursos que tienen incorporados paradigmas u orientaciones ideológicas inherentes al uso de los lenguajes. Ante esta realidad, lo que resulta esencial en los museos contemporáneos —teniendo ya suficientes herramientas de análisis a disposición de las teorías museológicas— es determinar al interior de cada museo, desde el establecimiento de su misión y visión, cuál es el sentido de su existencia para las comunidades en las cuales el museo está inmerso y a las cuales presta sus servicios y, a partir de ese sentido del servicio, actuar en consecuencia en el contexto de los derechos culturales y construir discursos museológicos coherentes con esa misión y visión. Ésta es, además, una posición consecuente con los principios deontológicos de los museos en cuanto instituciones al servicio de la sociedad, posición que tiene asimismo implicaciones directas en cuanto a su sostenibilidad.

Si bien hasta la primera mitad del siglo XX la función educativa de los museos fue suficiente argumento para garantizar la protección del Estado y la inversión de recursos públicos en su funcionamiento⁴⁵², ya

451 Andrea Witcomb, *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum* (New York: Routledge, 2003): 17.

452 Aún en 1960 la Unesco, en su XI Conferencia General realizada en París, expidió la "Recomendación sobre los medios más eficaces para hacer los museos accesibles a todos", en cuyo articulado incluyó una recomendación específica sobre la contribución de los museos a la educación formal, así:

[...] 16. Debería reconocerse y estimularse el concurso que pueden aportar los museos a la instrucción escolar y a la educación permanente. Esa aportación debería, igualmente, normalizarse mediante la creación de organismos adecuados que se encargasen de establecer, entre aquellos museos que, debido a la índole de sus colecciones, fuesen particularmente frecuentados por la población escolar, y los dirigentes locales de la enseñanza, vínculos oficiales y permanentes que podrían tomar las formas siguientes: a. Creación, en cada uno de los museos, de puestos de especialistas en educación, encargados, bajo la autoridad del director, de la utilización del museo

en el siglo XXI el énfasis en esta función educativa podría llegar no solo a impedir la comprensión profunda del carácter sistémico del museo, sino también a convertirse en obstáculo para su sostenibilidad, en la medida en que el derecho de acceso efectivo de todos los ciudadanos a las instituciones educativas públicas ha conducido a que los museos se presenten y sean percibidos solo como elementos de apoyo o recursos pedagógicos complementarios o marginales —pero no fundamentales— de la educación formal⁴⁵³ (lo cual, en otros términos, implicaría que las instituciones educativas pueden prescindir de ellos sin afectar sustancialmente la calidad de sus resultados). Como se vio en el primer capítulo, el mayor valor de los museos para la sociedad no se encuentra hoy en su capacidad de apoyar la educación formal sino, por el contrario, en su potencial para ofrecer experiencias significativas en todas las etapas de la vida, es decir, como recursos que estimulan el descubrimiento, la pasión por el conocimiento y el aprendizaje a lo largo de la vida (*lifelong learning*). En este contexto, son las distintas dimensiones de los museos las que los hacen lugares centrales para el ejercicio de los derechos culturales, en sentido amplio.

De las categorías para Colombia

Si los museos en Colombia lograsen exponer públicamente la naturaleza de su carácter sistémico, generado por la conjunción sinérgica de las categorías analizadas en este estudio, sería factible impulsar la estructuración de una Ley General de Museos que estuviese dotada de suficientes herramientas de sustentación para demostrar, en los distintos ámbitos del debate legislativo, una mayor pertinencia en el conjunto de las instituciones culturales y en las prioridades sociales del país. Esta afirmación se relaciona con la necesidad de erradicar, en los ámbitos político, social, educativo y periodístico del país, la noción de los museos como lugares complementarios, deseables pero no fundamentales, para elevar la calidad de vida de los ciudadanos, lo cual coincide con el estereotipo general del museo —ejemplar y tristemente

con fines pedagógicos; b. Creación en los museos de servicios educativos que puedan recabar la colaboración del personal docente; c. Creación, en la esfera local, regional o provincial, de organismos en que participen directores de museos y personal docente con miras a una mejor utilización de los museos con fines pedagógicos; d. Adopción de cualesquiera otras medidas que permitieran coordinar las exigencias de la enseñanza con los medios de que dispone el museo.

Unesco. *Conferencia General*, 11.ª Reunión, París, 1960, *Resoluciones*. Mesnil-sur-l'Estrée (Francia, Firmin-Didot, 1961): 126. Consultado el 2 de febrero de 2014 en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001145/114583s.pdf#page=125>

453 Incluso aquellos museos que desarrollan programas de educación superior o pertenecen a universidades, son vistos fundamentalmente como repositorios de colecciones de apoyo.

ilustrado por muchos de nuestros museos actuales— como aquel sitio elitista destinado a unos pocos, como aquel lugar estático, situado en el pasado, o como el desván de una sociedad, donde se depositan los trastos viejos o en desuso para la comunidad.

Como punto de partida, resultaría imprescindible promover (continuar) un amplio debate en el seno de la comunidad museística nacional que permita superar la tendencia conservacionista-monumentalista a mantener la noción de museo heredada de la definición legal de museo en Francia en 1941, entendida como “toda colección, permanente y abierta al público, de obras que presentan un interés artístico, histórico o arqueológico”⁴⁵⁴. Como escenarios singulares de lo público, los museos propician formas diversas de relación y apropiación del patrimonio cultural, llegando a ser hoy “espacios públicos reactivados, donde emerge una museología relacional que sitúa a los actores en el corazón de los procesos”⁴⁵⁵.

A la luz de las diez categorías iniciales y seis transversales presentadas en este estudio como componentes esenciales del museo, resulta obvia la imposibilidad de prescindir de alguna(s) de ellas en una propuesta específica para Colombia, pues todas estas dimensiones revisten el mismo nivel de pertinencia en la caracterización contemporánea de los museos. Sin embargo, la tarea de estructurar un proyecto de legislación de museos para Colombia implicaría instrumentalizar la presentación de las categorías o dimensiones constitutivas del museo, con el fin de facilitar la comprensión del carácter sistémico de los museos y hacer operativo el cumplimiento posterior de las normas. Quizás una clasificación amplia como la que se propone en la introducción de este estudio —organizada en tres niveles (el nivel de los objetos y sujetos que físicamente interactúan en el museo; el nivel de las funciones que desarrolla el equipo de trabajo; y el nivel de las actividades o prácticas sociales que los diversos públicos desarrollan en el museo)— podría ser útil para impulsar la comprensión general sobre la complejidad del espacio del museo y la asignación de responsabilidades necesariamente compartidas entre el Estado y los distintos actores sociales.

No obstante lo anterior, la alternativa podría consistir en una reagrupación de las diez categorías iniciales y seis transversales, estructurada en cuatro ejes principales: A) El museo como espacio para la investigación, preservación y salvaguarda del patrimonio cultural y

454 Ley N.º 2465 del 10 de agosto de 1941, relativa a los museos nacionales de Bellas Artes, Art. 1.º (publicada en París, Diario Oficial del 29 de noviembre de 1941).

455 Martine Regourd (dir.), *Musées en mutation. Un espace public à revisiter* (Paris: L'Harmattan, Université de Toulouse, 2013): 10.

natural, material e inmaterial (la investigación, las labores de registro, catalogación y documentación, la conservación y restauración, la seguridad y protección); B) El museo como espacio de comunicación y educación (exhibición, educación, contemplación y reflexión, disfrute o deleite, relación museo-culto/ritual); C) Los recursos, la organización y los actores que articulan la preservación y la comunicación del patrimonio (lugar/territorio, contenido/patrimonio, planificación/gestión, equipo de trabajo, museo-sociedad, museo-permanencia/sostenibilidad); y D) El conjunto de estas dimensiones, en sus diversos niveles de interacción, contribuye a conformar dimensiones específicas que trascienden la visión de los conjuntos anteriores y que se encuentran en la base de aquello que hemos denominado *el derecho al museo*, en cuanto lugar dispuesto para el ejercicio de los derechos culturales —como escenario singular de construcción de la memoria colectiva— a través de la configuración de símbolos identitarios y la apreciación y construcción de interrelaciones en diversos niveles y dimensiones. Tales categorías, las cuales contienen a su vez los principios que debe fundamentar el proyecto normativo, se sitúan en las relaciones museo-nación e identidad, museo-derechos culturales, y museo-musealización.

Sobre esta última relación, J. L. Álvarez Álvarez se ha referido de manera indirecta a las características del proceso de musealización al plantear que los objetos de patrimonio cultural, cuando son ingresados a las colecciones de los museos, se transforman inevitablemente y, aquello que pierden al sacarlos fuera de su contexto, lo ganan “en capacidad de comunicación, de ser visitados y estudiados, en mayor seguridad de conservación, y en la capacidad de ser vistos en series ordenadas por comparación o cronología”⁴⁵⁶. Aunque, como vimos atrás, el proceso de musealización no se agota en absoluto en esta descripción, lo anterior sirve para subrayar la concepción del museo como sistema y como espacio de suspensión y preparación constante de aquel fenómeno museológico que hemos dado en llamar *la epifanía en potencia*.

Es justamente en el espacio del museo donde ocurre la experiencia museológica como fenómeno inmaterial irreplicable: durante el recorrido por ese lugar, en el tránsito que cada visitante traza según sus preferencias alrededor de las colecciones, acercándose en mayor o menor grado a cada objeto, recorriendo con sus ojos el conjunto de las piezas exhibidas, generando relaciones significativas, experimentando diversas sensaciones espacio-temporales. Y esto es posible a partir de la articulación integral de los componentes descritos en los primeros

456 José Luis Álvarez Álvarez. Op. cit.: 505.

capítulos, con sus componentes transversales, donde ninguno de ellos puede actuar de manera independiente. Este carácter único de la experiencia museal se relaciona con las enormes diferencias que existen entre la historia oral y la transcripción de la misma, donde la imposibilidad de reproducir en la escritura el tono exacto de la voz, sus inflexiones y la gestualidad del lenguaje corporal, necesariamente conlleva la distorsión espacio-temporal de la expresión oral por cuanto ésta se somete a las convenciones y ritmos marcados por la puntuación de la lecto-escritura⁴⁵⁷ (algo similar ocurre con la ínfima percepción que ofrece un solo fotograma de una obra cinematográfica o la grabación de un fragmento de una obra teatral; o también la limitada impronta de un escenario natural que el registro audiovisual apenas logra capturar y transmitir levemente, frente a la experiencia integral de visitar ese mismo escenario en persona).

Desde esta perspectiva puede comprenderse por qué el Instituto Brasileiro de Museos (Ibram) presentó a la Unesco la propuesta de trabajar en el reconocimiento del patrimonio museológico, no solo como el conjunto de las colecciones de los museos, ni como los edificios con las colecciones que albergan, sino como un espacio dinámico, de excepcional actividad multidimensional, que favorece la interacción y construcción de relaciones entre los visitantes y un patrimonio que adquiere presencia en un espacio concreto y que permite realizar y potenciar las múltiples actividades que, tanto el equipo de trabajo del museo como sus públicos, desarrollan en torno a este patrimonio, con él y a partir de él. Refiriéndose a la fragmentación como elemento esencial en la producción del museo, Barbara Kirschenblatt-Gimblett señala que “como un espacio de abstracción, las exhibiciones hacen por el mundo real lo que el mundo real no puede hacer por sí mismo. Ellas reúnen especímenes y artefactos que nunca es posible encontrar en un mismo espacio y al mismo tiempo, y muestran relaciones que, de otra manera, no podrían ser vistas”⁴⁵⁸. Este poder de las exhibiciones radica en la generación de posibilidades para establecer conexiones entre imágenes, objetos, ideas y calidades del espacio en el que son presentados e inducir, mediante estas conexiones, diversas sensaciones y reacciones en los públicos visitantes. En este sentido, tal como lo ha

457 Blanca De Lima, *Seminario sobre historia oral. Taller experimental sobre transcripción de textos para historia oral* (Mérida, Universidad de los Andes – Escuela de Historia, y Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda – Centro de Investigaciones Históricas Pedro Manuel Arcaya, junio de 2008): 7-9. Consultado el 24 de agosto de 2013, en: www.saber.ula.ve/mumcoa/galerias/textos/serie_lecc_hist_oral/presentacion8.pdf

458 Barbara Kirschenblatt-Gimblett (ed), *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998), 3.

descrito Carol Malt, “las exhibiciones de los museos son editoriales, hacen más que reportar, catalogar o presentar: también cuestionan, comparan, descubren, investigan y propagandizan [...] Lo que hace a una exhibición memorable es su capacidad de movernos, de proporcionarnos profundas y estimulantes reflexiones y de inducirnos un sentimiento de iluminación, entendimiento o transformación”⁴⁵⁹.

Sin embargo la incidencia de los museos en las vidas de los visitantes presenta una importancia relativa y, con más frecuencia de lo que se piensa, muchos museos sobreestiman sus capacidades y tienden a asumir que los visitantes son “páginas en blanco” sobre las cuales es posible escribir contenidos, ignorando que cuando un visitante llega al museo ya tiene algún nivel de interés en el campo de estudio del museo en particular o en los temas de las exhibiciones o, al menos, ya tiene alguna idea, conocimiento u opinión al respecto. Zahava D. Doering y Andrew J. Pekarik denominaron esa base inicial de conocimientos como *entrance narrative*, la cual tiene tres componentes: “un marco de referencia básico, v.gr. la manera fundamental por la que los individuos construyen y contemplan el mundo; información sobre el tópico específico, organizada de acuerdo con ese marco de referencia; y experiencias personales, emociones y recuerdos que verifican y sustentan este entendimiento”⁴⁶⁰. Como resultado de sus investigaciones, estos autores sugieren que las exposiciones más satisfactorias para los visitantes pueden ser aquellas que generan un campo de resonancia con las propias experiencias que ya han vivido y que proporcionan información en maneras que confirman y enriquecen sus formas de ver el mundo.

En la actual *era relacional* de los museos, la reflexión debe conducir a abandonar gradualmente las concepciones centradas en su antigua visión conservacionista y monumentalista, en el culto al pasado *per se*, como tributo perenne y acrítico a los héroes y artistas de otras épocas (en el sentido del *museo-mausoleo* señalado por Theodor. W. Adorno)⁴⁶¹, para dirigirse de manera decidida a la concepción de un museo donde el pasado es materia prima para la construcción de un mejor presente y una visión de futuro creativa, lo que implica un mayor compromiso

459 Carol Malt, *Women's voices in Middle East museums: case studies in Jordan* (New York: Syracuse University Press, 2005): 23.

460 Zahava D. Doering, and Andrew J. Pekarik, “Questioning the Entrance Narrative”, *Journal of Museum Education, Determining Museum Effectiveness: Visitor Studies Today*, Vol. 21, N.º 3, (Fall, 1996): 20-23.

461 T. W. Adorno vinculó estos dos conceptos no solo por su asociación fonética sino por la acumulación progresiva de cuerpos inertes en ambos lugares, calificando a los museos como “tradicionales sepulturas de obras de arte”, donde las colecciones de objetos “se conservan más por consideración histórica que por necesidad actual”. Theodor W. Adorno, “Museo Valéry-Proust” (1953). En: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Traducción de Manuel Sacristán (Barcelona: Ediciones Ariel S. A., 1962): 187.

del museo con la redefinición de su contribución específica a la transformación de la sociedad, en el marco de los derechos humanos y culturales. Esta reflexión conduce necesariamente a un replanteamiento del énfasis monumentalista y conservacionista (la hipertrofia de este bulbo analizada en *El efecto rizoma*) para dar paso a una percepción profunda de la finalidad primordial del museo en el espacio social, creando nuevas relaciones de conciencia con el patrimonio cultural y natural que nos rodea:

La patrimonización del entorno, que indica lo que probablemente es la mayor y la más reciente expansión del concepto, allana indudablemente el camino hacia el futuro o hacia nuevas interacciones entre el presente y el futuro. ¿No estamos abandonando el círculo del presente, dado que la inquietud por el futuro se da como razón de que este fenómeno siga existiendo? Salvo que este futuro ya no es una promesa o “principio de esperanza”, sino una amenaza. La situación es a la inversa. Una amenaza que hemos iniciado y de la cual actualmente debemos reconocernos responsables⁴⁶².

Una concepción integral de museo, de cara a su naturaleza de escenario para el reconocimiento y ejercicio de los derechos humanos y culturales, conlleva una posición ética sobre la necesidad de prestar apoyo a los distintos públicos visitantes para que logren tomar conciencia de estar ingresando a un espacio perceptivo singular, que les permitiría el redescubrimiento de la diversidad cultural y natural, de nuevas visiones sobre la multiplicidad humana y universal (la “reprogramación sensorial” de la que habla S. Zunzunegui, mencionada atrás). El museo, visto así como instrumento de cambio social para sus comunidades, a quienes pertenece, “motiva la capacidad del individuo y de la comunidad en concientizarse de su particularidad cultural, transformándolos en agentes activos en los procesos de transformación histórica”⁴⁶³. Aunque el museo moderno ha sido lugar para el disfrute de los derechos ciudadanos desde su creación, como institución al servicio de la sociedad, es en el siglo XXI cuando el componente de los derechos culturales adquiere mayor potencialidad en la medida en que la incidencia del museo en el campo de la educación formal ha disminuido

462 François Hartog, “Tiempo y patrimonio”. Traducción del equipo editorial Unesco, *Museum International. Diversidad Cultural y Patrimonio*, Vol. LVII, N.º 3/227 (septiembre de 2005): 13.

463 Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). *Opiniones para la discusión y construcción de un instrumento normativo internacional de preservación y promoción de los museos, del patrimonio museológico y de las colecciones*. Rio de Janeiro, Julio de 2012, p. 3. Consultado el 6 de enero de 2014 en: <http://www.unesco.org/culture/museum/pdf/ibrames.pdf>

drásticamente, según se vio atrás, a partir de la ampliación del acceso general de la población a las instituciones educativas, la extensión del cubrimiento de los medios masivos y la consolidación del sistema global de información y telecomunicaciones al alcance de todos.

Tal como se analizó en los primeros capítulos, la dificultad de comprensión del museo como sistema obedece en gran parte a las múltiples concepciones que sobre este se han desarrollado desde las distintas disciplinas científicas y técnicas, puesto que cada concepción es formulada conforme al horizonte de sentido que corresponde al dominio disciplinar respectivo. No perteneciendo el museo a una ciencia específica sino a una disciplina —la museología— situada en la confluencia de un campo transdisciplinar que la nutre y sin el cual no podría consolidarse, tal situación hace prácticamente imposible la definición de categorías del museo en la legislación sin tener como fundamento los diversos enfoques disciplinares del museo que caracterizan el *síndrome de Babel*.

Así mismo, la identificación de lo que hemos denominado *el efecto rizoma*, nos permite tener una mayor claridad sobre la flexibilidad que debería adoptarse en el marco normativo con relación al desarrollo de las funciones “tradicionales” del museo, no siendo posible su adopción por una norma estatuida para aplicarse tajantemente como regla general en todos los casos. Es necesario aceptar que esta dificultad proviene del origen mismo del museo, tanto en su primera época de la Antigüedad clásica —ubicado en el propio *Mouseion* de Alejandría como lugar de las musas y, por consiguiente, como lugar de pensamiento creativo y de inspiración de todas las artes y las letras por igual— como en su creación moderna, posteriormente permeada por el espíritu democrático y abierto a los enfoques pedagógicos de la educación informal. De este modo, la concepción contemporánea del museo, como se expuso en *La era relacional de los museos*, no puede eludir la coexistencia de las concepciones anteriores.

Refiriéndose a la complejidad de los museos, a partir de sus análisis comparativos, E. Hooper-Greenhill ha concluido que “no solo no existe una identidad esencial para los museos, como lo demuestran los estudios de caso, sino que tales identidades, así como *son* constituidas, están sujetas a una constante transformación en la medida en que actúan los cambios de dominación y emergen nuevas relaciones de ventajas y desventajas”⁴⁶⁴. Frente a esta naturaleza cambiante de los museos, como espacios para el descubrimiento, la inspiración y el conocimiento, es necesario asumir que la legislación de museos no solo debe orientarse a

464 Eileen Hooper-Greenhill. Op. cit.: 191 (subrayado en el texto original).

su protección como institución cultural sino a su defensa como espacio para la libertad de creación y el ejercicio de los derechos culturales. En esa medida, el marco principal de toda legislación sobre museos debería fundarse en los derechos humanos y los derechos culturales, considerados los museos como instrumentos para la defensa de estos derechos, como lugares de libertad de pensamiento, de construcción de identidades y de nuevas formas de comprensión y de relación con el otro.

Retomando a Z. Zehndúo —quien situó el carácter específico del museo no solo en el conjunto de sus componentes esenciales sino en las maneras como éstos se articulan— podríamos definir el lugar del museo en el campo de los derechos culturales en forma muy precisa con relación a las bibliotecas y los archivos. Estos tres tipos de entidades de preservación y difusión de la memoria (archivos, bibliotecas y museos) se han transformado durante las últimas décadas en centros culturales cada vez más vitales, cada vez más interesados en vincularse de manera profunda a las comunidades del territorio en el que se ubican y en convertirse en instrumentos efectivos para el mejoramiento de su calidad de vida, a partir de la apropiación social de estos espacios y sus patrimonios. En particular cabe señalar la actuación de las bibliotecas públicas en todo el mundo, con una gran tradición comunitaria surgida desde finales del siglo XIX, especialmente a partir del impulso que promotores como J. C. Dana dieron a estos espacios en los Estados Unidos. Entre 1896 y 1899 John. C. Dana, por entonces director de la Biblioteca de la Ciudad en Springfield, Massachusetts, reconocía que

[...] aquello que trae mayores consecuencias en el trabajo de la biblioteca pública no es la entrega de su producto, en forma de libros que son resultado de profusas investigaciones, o en forma de libros que constituyen contribuciones a la ciencia, el arte y la industria; es la labor que la biblioteca realiza al estimular en forma cotidiana el espíritu inquieto, al aportar interés por las cosas, y al ampliar las mentes de las personas comunes quienes, como mínimo, conforman el 90% de los usuarios de una biblioteca pública⁴⁶⁵.

Más de un siglo después, este rol fundamental de las bibliotecas públicas como agentes de vida para sus comunidades ha sido potencializado como instrumento social, tal como lo muestran las recientes experiencias de recuperación en las ciudades colombianas de Bogotá y Medellín a partir de la construcción de bibliotecas públicas

465 J. C. Dana, *A Library Primer* (Chicago: Library Bureau, 1913): 132.

en barrios deprimidos y en zonas con altos índices de inseguridad y violencia. Estas bibliotecas, concebidas como verdaderos centros culturales o casas de la cultura, han ocupado un lugar cada vez más significativo en la cotidianidad de los habitantes de sus áreas de influencia. Por su parte, algunos archivos históricos se han convertido también en centros culturales, y viceversa, muchas casas de la cultura en Colombia, como escenarios de diversas expresiones culturales, han incorporado colecciones de patrimonio cultural y documental a la actividad continua de sus espacios. Sin embargo, como se vio atrás, los patrimonios archivístico y bibliográfico involucran procesos específicos de preservación, organización y difusión que imponen sus propias dinámicas, así como el patrimonio museológico, con sus particularidades, conlleva formas distintas de articulación del patrimonio cultural y natural, material e inmaterial, donde son esenciales las diez categorías de análisis iniciales, con sus seis categorías transversales, y donde es imposible eludir la enorme carga semántica construida durante siglos en torno a ese espacio singular denominado *museo*.

En este marco, una nueva legislación de museos podría enfocarse en la transformación de la concepción de estas instituciones en su rol social, desde las siguientes perspectivas (reconociendo previamente que la conservación del patrimonio cultural, su investigación, documentación y protección, no son fines en sí mismos sino instrumentos al servicio de la sociedad):

- 1) El museo como espacio para la comprensión de la diversidad en el mundo, en todos los ámbitos: desde la diversidad biológica y la diversidad cultural, hasta la diversidad de pensamiento y de creencias, en el marco de construcción de principios de respeto y tolerancia, sobre la base de un mayor enriquecimiento mutuo.
- 2) Reconocer el museo en su papel de escenario que contribuye a la construcción de identidades de una comunidad, como lugar de reflexión sobre los símbolos identitarios y como espacio de apoyo a la construcción de identidades individuales, de reafirmación personal y de visualización de diversas opciones de futuros posibles.
- 3) Ver el museo como un lugar donde se construyen relaciones entre sujetos, objetos y espacios, para el ejercicio de los derechos culturales en torno al patrimonio cultural y natural, material e inmaterial. Un lugar donde la contemplación del objeto o relación visual (apreciación de lo formal, lo estético, lo simbólico) se enmarca

en el contexto de una narración o relato que puede ser interrogado o cuestionado por su ubicación en el espacio de lo público. También un lugar donde se percibe claramente la noción de la *tríada del espacio*,⁴⁶⁶ denominada así por Henri Lefebvre, compuesta por la conjunción del espacio concebido o mental, el espacio percibido o sensorial, y el espacio social o relacional.

4) Pasar de asumir el museo únicamente como conservador de bienes simbólicos y difusor (reproductor) de capital simbólico, a comprender el museo como sistema y organización compleja, como espacio donde, a partir de la exhibición de un *capital de patrimonio cultural*, se generan diversas formas de vivir y transformar *capital simbólico*.

Según P. Bourdieu, un capital se convierte en “capital simbólico, sin importar cuál propiedad (cualquier especie de capital, físico, económico, cultural, social), cuando es percibido por los agentes sociales cuyas categorías de percepción son tales que les otorgan la capacidad de conocerlo (percibirlo) y de reconocerlo, de conferirle valor”⁴⁶⁷. Las transformaciones simbólicas que ocurren al interior del espacio del museo —y que también trascienden hacia el exterior de maneras a menudo imprevisibles— forman parte del potencial mismo de los museos en torno al proceso de musealización, cuya complejidad se describió en el capítulo III. Aunque en otros contextos, es necesario admitir que dicho proceso se relaciona en gran medida con la “alquimia simbólica” descrita por P. Bourdieu con referencia a “los actos de eufemización, de transfiguración, de modelación, como un capital de reconocimiento que permite ejercer efectos simbólicos”⁴⁶⁸. En el conjunto de las anteriores perspectivas quizás se encuentre la explicación a la ausencia reiterada del proceso de musealización dentro de la mayoría de las legislaciones y de los documentos oficiales y definiciones del ICOM.

En esta *era relacional* de los museos, si bien urge superar la visión conservacionista y monumentalista de estas instituciones, tampoco puede reducirse la complejidad de la experiencia del museo —que no se agota en las horas de visita— solamente a lo aprendido y a lo disfrutado: el acudir al museo implica la adquisición de diversas relaciones, la identificación de

466 Henri Lefebvre, *The production of Space* (Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 1991). Texto traducido por Patricio De Stefani C. con fines académicos. Citado en: Patricio De Stefani C., “Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX”, *Diseño Urbano y Paisaje*, Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje, Universidad Central de Chile, Año 6, N.º 16 (diciembre de 2009): 15-17.

467 Pierre Bourdieu, *Raisons Pratiques*. Sur la Théorie de l'Action (Paris: Seuil, 1994): 116.

468 *Ibíd.*: 189. Citado por: José Manuel Fernández Fernández, op. cit.: 38.

sus posibilidades de descubrimiento y la potencialidad de transformación de sentidos del patrimonio cultural y natural, material e inmaterial.

En cuanto a la sustentación constitucional de un proyecto de este tipo, siendo la formulación de una ley únicamente posible si se enmarca en la constitución política de un país, ¿cómo se articulan las propuestas anteriores con las disposiciones de la Constitución Política de Colombia de 1991? Además de los artículos directamente relacionados con la cultura (artículos 70, 71 y 72, de los que se derivó la formulación de la Ley General de Cultura), existen otros postulados que podrían formar parte de los fundamentos constitucionales de una ley de museos, los cuales se presentan en el Anexo 3 al final de este texto. En particular, en el marco de la relación *museo – deleite y goce* descrita en el primer capítulo, existe en la Constitución Política de Colombia un artículo claramente vinculado con esta relación, el cual estatuye que “todas las personas tienen derecho a gozar de un ambiente sano” (art. 79). Este artículo de la Constitución tiene como antecedente el Decreto-Ley 2811 de 1974 “por el cual se dicta el Código Nacional de Recursos Naturales Renovables y de Protección del Medio Ambiente”, en cuyo texto se regulan diversos aspectos relacionados con los recursos naturales, energéticos, geotérmicos, ambientales, y la protección de la flora silvestre, las reservas forestales, entre otros derechos. En especial, el Decreto-Ley dispone que “toda persona tiene derecho a disfrutar de un ambiente sano” (art. 7.º) y especifica que “la comunidad tiene derecho a disfrutar de paisajes urbanos y rurales que contribuyan a su bienestar físico y espiritual. Se determinarán los que merecen protección” (art. 302). Ese derecho al disfrute podría relacionarse directamente con las posibilidades que los museos ofrecen a la sociedad desde la categoría de *deleite y goce*, lo que a su vez encuentra otras relaciones con derechos constitucionales en la Ley 472 de 1998 “por la cual se desarrolla el artículo 88 de la Constitución Política de Colombia en relación con el ejercicio de las acciones populares y de grupo y se dictan otras disposiciones”. En esta Ley se enumeran los derechos e intereses colectivos incluyendo, entre otros,

a) El *goce de un ambiente sano*, de conformidad con lo establecido en la Constitución, la ley y las disposiciones reglamentarias;

[...]

c) La existencia del equilibrio ecológico y el manejo y aprovechamiento racional de los recursos naturales para *garantizar su desarrollo sostenible, su conservación, restauración o sustitución. La conservación de las especies animales y vegetales, la protección de áreas de especial importancia ecológica,*

de los ecosistemas situados en las zonas fronterizas, así como los demás intereses de la comunidad relacionados con la preservación y restauración del medio ambiente;

d) El goce del espacio público y la utilización y defensa de los bienes de uso público;

e) La defensa del patrimonio público;

f) La defensa del patrimonio cultural de la Nación;

[...]

m) La realización de las construcciones, edificaciones y desarrollos urbanos respetando las disposiciones jurídicas, de manera ordenada, y dando prevalencia al beneficio de la calidad de vida de los habitantes;

n) Los derechos de los consumidores y usuarios (art. 4.º)⁴⁶⁹.

Siuviésemos que situar el *derecho al museo* con relación a estos derechos e intereses colectivos, es claro que el espacio del museo, como sistema, se inscribiría en los enunciados señalados en cursiva, algunos de ellos referidos más directamente a las entidades museales que trabajan con el patrimonio natural.

En esta dimensión, el *derecho al museo* implica reconocer también aquellas obligaciones de los museos en cuanto a la aplicación de unos estándares básicos de protección del patrimonio y de prestación de sus servicios a los ciudadanos. Cuando la Ley incluye “los derechos de los consumidores y usuarios” dentro de los derechos e intereses colectivos, está señalando implícitamente todos aquellos servicios a los que los ciudadanos tienen derecho a acceder, entre los cuales se encuentran los museos (al igual que las bibliotecas públicas y los archivos) como instituciones al servicio de la sociedad, que ofrecen acceso a todos los usuarios en horarios determinados. En este sentido, en la tarea de formular una futura ley marco para los museos en Colombia, no solo sería fundamental incorporar las experiencias de Brasil y España en su normatividad de una planeación estratégica específicamente concebida para museos (los *planes museológicos*), sino relacionar los diez componentes iniciales y seis transversales de los museos en forma simultánea con la planeación estratégica y con los niveles adecuados de seguimiento y control de calidad en la prestación de los servicios al público y en la preservación del patrimonio cultural y natural (*estándares de acreditación*). Esta doble vinculación contribuiría a resolver las tensiones existentes con el sector de comercio y turismo, en una dimensión que, al mismo

469 Subrayado fuera del texto.

tiempo, traería al sector de museos un avance sustancial en cuanto a la optimización de los recursos invertidos y al cubrimiento efectivo de la ciudadanía con servicios de calidad.

Otro aprendizaje fundamental derivado de las leyes de museos en Brasil y España, es la declaración de los principios que sustentan la legislación de museos. Enmarcada en los principios generales de la Constitución Política y la legislación cultural general, especialmente la legislación de museos en Brasil constituye un modelo de referencia esencial en la tarea de configurar una propuesta específica para Colombia.

De otra parte, tanto en el país como en el ámbito internacional, aún existe poca claridad sobre los límites, diferencias y afinidades entre los conceptos de recreación y ocio —como marcos generales donde puede caber cualquier actividad que se desarrolle en el tiempo libre— y la categoría de *deleite y goce* como uno de los 16 componentes o dimensiones esenciales y transversales del museo. Quizás la mayor dificultad para identificar y reconocer estas diferencias radica en que el museo mismo, como espacio abierto al servicio de la sociedad, también debe dar cabida a esa dimensión global de recreación y ocio sin restricciones, salvo aquellas actividades que puedan afectar directa o indirectamente la preservación del patrimonio que conserva. Un espacio donde la experiencia misma de la visita (el recorrido por el museo), asimilable a la categoría recreativa de *sightseeing* —que corresponde a los recorridos turísticos concentrados específicamente en la apreciación y disfrute visual de lugares de patrimonio cultural y natural—, entraría también en el campo de los derechos culturales (la posibilidad de “vivir” el museo, de tener esa experiencia). Y también el museo, concebido como un sistema integrado a un entorno local, tiene una relación particular con los conceptos de goce del espacio público y calidad de vida de los habitantes. Todo lo anterior, en sentido amplio, se incorpora al contexto del museo como espacio para el ejercicio de los derechos culturales.

Si en Colombia existe desde 1997 una Ley General de Cultura, a la cual se ha vinculado legislación anterior y de la cual se ha derivado de manera lógica y consecuente una serie de leyes específicas sobre los diversos ámbitos culturales, entonces estaríamos acercándonos al momento pertinente, e históricamente viable, para la formulación de una ley marco de museos. Los ámbitos específicos del sector Cultura sobre los que ya existe legislación especial, son los siguientes (en orden cronológico):

- Ley 11 de 1979 “por la cual se reconoce la profesión de Bibliotecólogo y se reglamenta su ejercicio”.
- Ley 23 de 1982 “sobre derechos de autor”⁴⁷⁰.
- Ley 70 de 1993 “por la cual se desarrolla el artículo transitorio 55 de la Constitución Política”⁴⁷¹.
- Ley 98 de 1993 “por medio de la cual se dictan normas sobre democratización y fomento del libro colombiano”⁴⁷².
- Ley 594 de 2000 “por medio de la cual se dicta la Ley General de Archivos y se dictan otras disposiciones”⁴⁷³.
- Ley 814 de 2003 “por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia”⁴⁷⁴.
- Ley 916 de 2004 “por la cual se establece el Reglamento Nacional Taurino”⁴⁷⁵.
- Ley 1170 de 2007 “por medio de la cual se expide la Ley de Teatro Colombiano y se dictan otras disposiciones”⁴⁷⁶.
- Ley 1237 de 2008 “por medio de la cual se promueven, fomentan y difunden las habilidades, talentos y las manifestaciones artísticas y culturales de la población con algún tipo de Limitación Física, Síquica o Sensorial”.
- Ley 1379 de 2010 “por la cual se organiza la Red Nacional de

470 Esta ley protege a los autores de obras literarias, científicas y artísticas, así como a los intérpretes o ejecutantes, a los productores de programas y a los organismos de radiodifusión (art. 1.).

471 Entre los propósitos de esta ley se incluye “establecer mecanismos para la protección de la identidad cultural y de los derechos de las comunidades negras de Colombia como grupo étnico” (art. 1.).

472 El ámbito de aplicación de esta ley se refiere a los “libros, revistas, folletos, coleccionables seriados, o publicaciones de carácter científico y cultural” (art. 2).

473 Esta ley incluye las siguientes definiciones: “Archivo: Conjunto de documentos, sea cual fuere su fecha, forma y soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o entidad pública o privada, en el transcurso de su gestión, conservados respetando aquel orden para servir como testimonio e información a la persona o institución que los produce y a los ciudadanos, o como fuentes de la historia. También se puede entender como la institución que está al servicio de la gestión administrativa, la información, la investigación y la cultura. Archivo público: Conjunto de documentos pertenecientes a entidades oficiales y aquellos que se deriven de la prestación de un servicio público” (art. 3).

474 La complejidad de la actividad cinematográfica fue sintetizada en la siguiente definición: “el concepto de cinematografía nacional comprende para efectos de esta ley el conjunto de acciones públicas y privadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la creación y producción audiovisual y de cine nacionales y arraigar esta producción en el querer nacional, a la vez apoyando su mayor realización, conservándolas, preservándolas y divulgándolas” (art. 2).

475 En esta ley se regula “la preparación, organización y desarrollo de los espectáculos taurinos y de las actividades relacionadas con los mismos”, los cuales “son considerados como una expresión artística del ser humano” (art. 1.). Así mismo, clasifica los recintos destinados a la celebración de espectáculos taurinos en tres tipos: “A. Plazas de toros permanentes; B. Plazas de toros no permanentes (polideportivos, coliseos); C. Plazas portátiles” (art. 3).

476 La ley dispone que la actividad teatral o escénica, “por su contribución al afianzamiento de la cultura nacional, será objeto de promoción y apoyo del Estado” (art. 1.) y define esta actividad como “toda representación de un hecho dramático o cómico, manifestado artísticamente a través de distintos géneros creativos e interpretativos” bajo tres pautas específicas: a) constituir un espectáculo público en tiempo presente; b) reflejar alguna de las modalidades teatrales actuales o adaptadas en el futuro escénico del país; y c) conformar una obra artística o escénica con participación real de actores (art. 2).

Bibliotecas Públicas y se dictan otras disposiciones”⁴⁷⁷.

- Ley 1381 de 2010 “por la cual se desarrollan los artículos 7.º, 8.º, 10 y 70 de la Constitución Política, y los artículos 4.º, 5.º y 28 de la Ley 21 de 1991 (que aprueba el Convenio 169 de la OIT sobre pueblos indígenas y tribales), y se dictan normas sobre reconocimiento, fomento, protección, uso, preservación y fortalecimiento de las lenguas de los grupos étnicos de Colombia y sobre sus derechos lingüísticos y los de sus habitantes”⁴⁷⁸.

- Ley 1409 de 2010 “por la cual se reglamenta el ejercicio profesional de la Archivística, se dicta el Código de Ética y otras disposiciones”.

- Ley 1493 de 2011 “Por la cual se toman medidas para formalizar el sector del espectáculo público de las artes escénicas, se otorgan competencias de inspección, vigilancia y control sobre las sociedades de gestión colectiva y se dictan otras disposiciones”⁴⁷⁹.

- Ley 1556 de 2012 “Por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas”⁴⁸⁰.

A las anteriores normas puede agregarse la Ley 1185 de 2008, por la cual se modifica y adiciona la Ley 397 de 1997 –Ley General de Cultura– y se dictan otras disposiciones (también conocida como *Ley del Patrimonio Cultural*), así como la reciente y muy polémica Ley 1675 de 2013 “por medio de la cual se reglamentan los artículos 63, 70 y 72 de la Constitución Política de Colombia en lo relativo al Patrimonio Cultural sumergido”.

477 Esta ley enuncia con gran claridad los fines estratégicos y principios fundamentales que justificaron su promulgación y la asignación de los recursos para el desarrollo de las bibliotecas públicas. Incluye, entre otras, las siguientes definiciones: “Biblioteca: Estructura organizativa que, mediante los procesos y servicios técnicamente apropiados, tiene como misión facilitar el acceso de una comunidad o grupo particular de usuarios a documentos publicados o difundidos en cualquier soporte” (art. 2, inc. 2).

“Biblioteca pública: Es aquella que presta servicios al público en general, por lo que está a disposición de todos los miembros de la comunidad por igual, sin distinción de raza, nacionalidad, edad, sexo, religión, idioma, discapacidad, condición económica y laboral o nivel de instrucción” (art. 2, inc. 12).

478 En esta ley “se entiende por lenguas nativas las actualmente en uso habladas por los grupos étnicos del país, así: las de origen indoamericano, habladas por los pueblos indígenas, las lenguas criollas habladas por comunidades afrodescendientes y la lengua Romaní hablada por las comunidades del pueblo rom o gitano y la lengua hablada por la comunidad raizal del Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina.” (art. 1).

479 La ley define los espectáculos públicos de las artes escénicas como “las representaciones en vivo de expresiones artísticas en teatro, danza, música, circo, magia y todas sus posibles prácticas derivadas o creadas a partir de la imaginación, sensibilidad y conocimiento del ser humano que congregan la gente por fuera del ámbito doméstico. Esta definición comprende las siguientes dimensiones: 1. Expresión artística y cultural. 2. Reunión de personas en un determinado sitio y, 3. Espacio de entretenimiento, encuentro y convivencia ciudadana. (art. 3.º, inciso a).

480 El artículo 1.º determina que “esta ley tiene por objeto el fomento de la actividad cinematográfica de Colombia, promoviendo el territorio nacional como elemento del patrimonio cultural para la filmación de audiovisuales y a través de estos, la actividad turística y la promoción de la imagen del país, así como el desarrollo de nuestra industria cinematográfica. [...]”.

Sin duda los desarrollos de España y Brasil han sido impulsados por el hecho sobresaliente de la presencia explícita de los museos en el texto mismo de la Constitución Política (en el caso de España) y de un marco jurídico propicio para la futura legislación de museos, a partir de una concepción social amplia de la cultura expresada de manera contundente dentro de la Constitución (en el caso de Brasil)⁴⁸¹. También se han incluido recientes enmiendas a la Constitución Política de Brasil para incorporar otros principios democráticos y participativos de la legislación cultural. Es el caso de la enmienda de 2005 que introdujo la obligación de adoptar por ley el Plan Nacional de Cultura plurianual, el cual debe estar orientado a:

- (I) La defensa y valoración del patrimonio cultural brasileño;
- (II) La producción, promoción y difusión de los bienes culturales;
- (III) La formación de personal cualificado para la gestión de la cultura en sus múltiples dimensiones;
- (IV) La democratización del acceso a los bienes de la cultura;
- (V) La valoración de la diversidad étnica y regional⁴⁸².

Justamente el último de estos propósitos nos lleva a señalar un principio fundamental que debería ubicarse en un lugar central de la legislación de museos en Colombia: su capacidad para servir de espacios de comprensión y valoración de la diversidad multiétnica y pluricultural de la nación, así como de reconocimiento y protección de la biodiversidad del territorio colombiano. De esta manera todas las instituciones museales, desde los museos de arte y ciencias naturales hasta los museos de arqueología e historia, tendrían que enfocar sus acciones en el marco de este principio, derivado claramente de los principios de la Constitución de 1991 y de la Ley General de Cultura de 1997, con sus desarrollos de 2008. De hecho, las bases iniciales para emprender un cambio en la comprensión del espacio del museo pueden encontrarse en los principios que sustentan la legislación cultural en Colombia, partiendo de la enunciación misma del concepto de cultura, el cual es definido como “el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias”, al tiempo que las diversas manifestaciones de la cultura son comprendidas como “fundamento de la nacionalidad y actividad propia de

481 El artículo 215 de la Constitución de la República Federativa de Brasil (1988) determina que “el Estado garantizará a todos el pleno ejercicio de los derechos culturales y el acceso a las fuentes de la cultura nacional, y apoyará e incentivará la valoración y la difusión de las manifestaciones culturales”.

482 Constitución de la República Federativa de Brasil, Artículo 215, numeral 3.º, incluido por la Enmienda Constitucional N.º 48, de 2005.

la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la identidad y la cultura colombianas”⁴⁸³.

En definitiva, una legislación específica de museos en Colombia tendría que subrayar el derecho a los museos como espacios para el ejercicio de los derechos culturales, como lugares de valoración y disfrute del patrimonio cultural y natural —patrimonio que forma parte de los bienes comunes que pertenecen a todos los ciudadanos— y como fuentes de conocimiento, descubrimiento y reflexión sobre la diversidad cultural y natural y sobre la construcción de ciudadanía y convivencia. Ciertamente, si se trata de asumir a cabalidad las obligaciones deontológicas del museo como lugar para el ejercicio y defensa de los derechos culturales, un aspecto normativo fundamental del espacio del museo necesariamente implicaría su obligación de promover la valoración de la diversidad y de las diferencias, el reconocimiento y respeto de los otros, lo que llevaría entonces a emprender una resignificación del espacio del museo moderno para trascender sus orígenes vinculados a una dolorosa historia de opresión violenta, esclavización y exterminio ejercidos por los imperios hacia sus colonias. En este contexto, como institución surgida con la modernidad, no es posible ignorar que el museo ha sido, tradicionalmente,

[...] una máquina de la ideología del Universal, un aliado de la pretensión de universalización de la cultura, desde una concepción ideológica de la humanidad, el hombre, el sujeto y el arte. Esta universalización adquiere la forma de la humanización, realizada a partir de una concepción particular de sujeto que, si bien encarna los valores de una clase social determinada, se constituye en sujeto universal; es decir, una operación racista de lo universal como instrumento del imperialismo: se trata de imponer al mundo un sistema de valores y una determinada concepción de la persona⁴⁸⁴.

Cuando nos referimos al *ocaso del museo moderno* en el capítulo III, lo hacíamos en el contexto de una visión macro de las grandes transformaciones políticas y sociales de la segunda mitad del siglo XX y de los cambios de concepción de las relaciones interpersonales, internacionales e interregionales a partir de los procesos de globalización

483 Ley 397 de 1997, art. 1.º, incs. 1 y 2.

484 Pedro Pablo Gómez, “La máquina-museo: la monumentación museal y la estructura de la sublimación”, *CALLE14, Revista de investigación en el campo del arte*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, D.C., n.º 2 (diciembre de 2008): 32.

industrial, comercial e informativa. Como lo señala Adolfo Vásquez Roca, en el mundo contemporáneo “el museo ha sido desplazado en su rol hegemónico de administrador del régimen de visibilidad de una cultura, de dispositivo de *verdad*, para dar paso a nuevas prácticas artísticas —asociadas a la digitalización y la virtualidad— de la producción simbólica de imágenes y relatos, de estrategias de reconocimiento siempre provisionales, propios de las identidades en fuga, y del tránsito constante del animal que se desplaza en asentamientos nómadas”⁴⁸⁵.

Finalmente, considerando el conjunto de las diez categorías iniciales de análisis del museo y sus seis componentes transversales descritos atrás, resulta evidente que la protección del patrimonio cultural y su apreciación son solo dos dimensiones que no alcanzan a expresar su complejidad. Por estas razones, una propuesta para Colombia requeriría involucrar también una propuesta de reconocimiento internacional del espacio del museo como *espacio cultural* específico, que se encuentra ubicado en la conjunción de todos los patrimonios, y que solo puede ser protegido integralmente en la medida en que se comprendan las múltiples determinantes que inciden en la articulación de sus diversos componentes.

De la protección internacional del *derecho al museo*

A partir de 2011, en el ámbito de Iberoamérica y bajo el liderazgo del Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), se formuló la propuesta para la “construcción de un instrumento normativo internacional de preservación y promoción de los museos, del patrimonio museológico y de las colecciones”⁴⁸⁶. Esta iniciativa contó con el respaldo del programa Ibero museos y de la Secretaría General Iberoamericana y condujo a la realización y presentación ante la Unesco de un estudio preliminar sobre los aspectos técnicos, jurídicos y museológicos relacionados con la viabilidad de este nuevo instrumento. Como resultado de lo anterior, la Conferencia General de la Unesco, en la 17.^a sesión plenaria de noviembre de 2013, aprobó solicitar a la Directora General elaborar, “en estrecha colaboración con el ICOM y en consulta con los Estados Miembros, el texto preliminar de un nuevo instrumento normativo no vinculante acerca de la protección y promoción de los diversos aspectos de la función de los museos y colecciones, a fin de complementar los

485 Adolfo Vásquez Roca, “Estética de la virtualidad y deconstrucción del museo como proyecto ilustrado”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte, Universidad Central, Bogotá, D.C., N.º 28 (2008): 124. Subrayado fuera del texto.

486 Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Op. cit.

instrumentos normativos existentes, en forma de recomendación, y presentar ese texto [a la Conferencia General] en su 38.^a reunión”⁴⁸⁷. Dentro de las consideraciones incluidas en esta aprobación, se reconoció la fuerte incidencia de los cambios globales acaecidos en las últimas décadas, los cuales presentan nuevos retos con relación a las “funciones económica, social, educativa y científica de los museos y el papel que cumplen en la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales”⁴⁸⁸. Se reconoció también la ausencia de un instrumento de protección integral de los museos, debido a que la última *recomendación* en este campo — expedida en 1960 (“Recomendación sobre los medios más eficaces para hacer los museos accesibles a todos”)— se concentró únicamente en la democratización y el libre acceso a los museos, así como en la importancia de su misión educativa.

Sin embargo, la construcción de una nueva *recomendación* con énfasis patrimonial resulta paradójica en el siglo XXI pues, si bien en el ámbito de la Unesco aún no se cuenta con un instrumento orientado a promover específicamente la protección del patrimonio mueble reunido en los museos y las colecciones, es justamente en las legislaciones nacionales donde tales patrimonios cuentan ya con protección, junto con el patrimonio inmueble. Aunque la posibilidad de acceder a un instrumento internacional de alto nivel para la protección de los museos constituye una oportunidad excepcional, la orientación que se le ha dado —vinculando el patrimonio museológico con las colecciones de patrimonio cultural mueble de otras instituciones y de los ciudadanos— genera un alto riesgo de perder esta oportunidad de comprensión integral del carácter sistémico del museo en el ámbito internacional, retrocediendo hacia la concepción conservacionista del museo del siglo XIX (y poniendo incluso en riesgo los avances alcanzados en la *recomendación* de 1960).

Quizás el mayor problema que hoy enfrentan los museos sigue siendo la dificultad para explicar a la sociedad su potencial de actuación como sistema, lo cual les ha impedido situarse con claridad en la constelación de instituciones culturales, tanto en el contexto local y nacional, como en el ámbito regional y mundial. Un caso reciente que ilustra esa dificultad ocurrió en Bogotá entre los años 2007 y 2009, durante la conformación del nuevo Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio. En los numerosos encuentros y debates en torno a una nueva definición de la estructura organizativa de los museos dentro del

487 Resolución aprobada, previo informe de la Comisión CLT, en la 17.^a sesión plenaria, el 20 de noviembre de 2013.

488 Ídem.

Sistema Distrital, se reveló una marcada insistencia de los coordinadores del proceso en situar a los museos solo en uno de los cinco subsistemas predeterminados, constituidos así: 1) Artes; 2) Patrimonio Cultural; 3) Equipamientos Culturales; 4) Grupos Étnicos y Sectores Sociales y Etarios; y 5) Subsistema Local de Arte, Cultura y Patrimonio (que reúne los Consejos de las 20 localidades de la ciudad y el consejo distrital de Casas de la Cultura). Al inicio del proceso, se les propuso a los museos ubicarse únicamente dentro del subsistema de Patrimonio Cultural, aduciendo que todas las colecciones de los museos pertenecían al ámbito patrimonial. No obstante, la primera dificultad surgió cuando se identificó que, desde varios años atrás, en el Consejo Distrital de Artes Plásticas ya participaba un representante de los museos de arte y, en alguna de las discusiones, se alcanzó a sugerir que la representación de los museos se limitaría entonces a su participación tanto en el subsistema de Artes, como en el subsistema de Patrimonio Cultural. Así mismo, se señaló la evidente necesidad de incluir a los museos en el subsistema de Equipamientos Culturales. Después de largos debates fue posible establecer que los museos debían ubicarse en un lugar transversal o de convergencia de los cinco subsistemas, lo cual motivó la creación de la *Mesa Cultural de Museos*, una de las cuatro *mesas culturales* del Sistema, surgidas como instancias de carácter participativo en conexión con los demás componentes y definidas como “espacios para la coordinación de las agendas de aquellos agentes culturales, organismos y organizaciones que por su naturaleza están presentes en todo el Sistema”⁴⁸⁹. Las otras tres instancias, similares a la de los museos, fueron la Mesa Cultural de Instituciones Educativas y Centros de Investigación, la Mesa de Organizaciones Culturales No Gubernamentales, y la Mesa Cultural Artesanal. A su vez, se aceptó incluir un representante de la Mesa Cultural de Museos como miembro del Consejo Distrital de Equipamientos Culturales⁴⁹⁰.

En el ámbito de los derechos culturales, atrás se sugirió una caracterización del *derecho al museo* como el derecho a *musear*, noción vinculada no solo con la reflexión y con “la meditación como una praxis del recuerdo específica de la modernidad temprana (Kurz, 2000; Wodianka, 2004)”⁴⁹¹, sino con el derecho a imaginar mundos hoy inexistentes, pero también mundos posibles. La Nueva Museología,

489 Decreto Distrital N.º 627 del 28 de diciembre de 2007, art. 4.º, inc. 4.2.3.

490 Decreto Distrital N.º 455 del 15 de octubre de 2009 “Por el cual se modifica, adiciona y reglamenta el Decreto Distrital N.º 627 de 2007, por medio del cual se reformó el Sistema Distrital de Cultura y se establece el Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio”. Consultado el 15 de febrero de 2014 en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=37647>

491 Astrid Erll. Op. cit.: 48.

en gran medida, se relaciona con esa dimensión del museo como espacio donde la comunidad construye, entre otras cosas, mejores posibilidades de vida. En este sentido, el espacio del museo, por su carácter público para el ejercicio de los derechos culturales, comporta fundamentalmente una función social ineludible.

En este contexto, una propuesta de legislación de museos para Colombia necesariamente involucraría impulsar un reconocimiento diferente del museo en el ámbito internacional, que permitiera dejar atrás la percepción predominante del museo como lugar limitado a la preservación y exhibición de colecciones —como resultado de la actual visión patrimonialista, heredada de una fuerte tradición académica y científica fundada en la conservación del patrimonio material— y reconocer la necesidad de promover la declaratoria de la institución *museo*, no solo como el lugar tradicional de investigación, preservación y divulgación del patrimonio cultural mueble y el patrimonio natural, material e inmaterial, sino como un *espacio cultural de carácter especial*, por ser un lugar para la creación y disfrute de múltiples relaciones, reflexiones y sensaciones a partir de la interacción de los públicos con diversas narraciones y percepciones en torno a estos patrimonios comunes. Esta propuesta tiene como fundamento la actual noción de “espacio cultural” dentro de las distintas categorías en las que se clasifican las manifestaciones culturales que son declaradas “patrimonio oral e inmaterial de la humanidad”. Según la Unesco, “el concepto antropológico de *espacio cultural* debe ser tomado para significar un lugar en el cual están concentradas actividades culturales populares y tradicionales, pero también un tiempo caracterizado generalmente por una cierta periodicidad (cíclica, estacional, vinculada al calendario, etc.) o por un evento. Finalmente, este espacio *temporal* y *físico* debería su existencia a las actividades culturales que tradicionalmente han tenido allí lugar”⁴⁹². En sentido estricto, puede afirmarse que el museo, en cuanto sistema, es fundamentalmente un patrimonio cultural inmaterial —asociado, por supuesto, al patrimonio cultural material, mueble e inmueble, de sus colecciones y recintos— puesto que en realidad existe de manera integral durante las horas en que se construyen sus múltiples relaciones y es *habitado* por su equipo de trabajo y por los diversos públicos visitantes que lo recorren. De alguna manera el museo —si se tomara solo como una colección inerte de patrimonio mueble depositada dentro de un inmueble— resultaría ser durante las noches otra especie de “no-lugar”.

492 Regulations relating to the proclamation by UNESCO of masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity. En: Unesco. *Decisions adopted by the Executive Board at its 155th Session* (Paris, 3 December 1998), 9. Subrayado fuera del texto.

Por otra parte, si bien muchas de las expresiones culturales declaradas “patrimonio inmaterial de la humanidad” se localizan en una ciudad o población específica, o pertenecen al conjunto de prácticas de una sola comunidad, región o país, también existe el caso de una declaratoria reciente de la Unesco que es posible relacionar con la concepción amplia del museo como sistema, por cuanto comprende una vasta serie de tradiciones, conocimientos, prácticas y símbolos existentes en varios países. Se trata de “La dieta mediterránea”, concebida como

[...] un conjunto de conocimientos, competencias prácticas, rituales, tradiciones y símbolos relacionados con los cultivos y cosechas agrícolas, la pesca y la cría de animales, y también con la forma de conservar, transformar, cocinar, compartir y consumir los alimentos. El acto de comer juntos es uno de los fundamentos de la identidad y continuidad culturales de las comunidades de la cuenca del Mediterráneo. Es un momento de intercambio social y comunicación, y también de afirmación y renovación de los lazos que configuran la identidad de la familia, el grupo o la comunidad⁴⁹³.

En general, las declaratorias de patrimonio oral e inmaterial de la humanidad corresponden a tradiciones locales y regionales amenazadas por aquella estandarización de prácticas que promueve la globalización informativa y económica. En el caso del museo, sería factible impulsar la necesidad de protegerlo como organización compleja, como sistema integral y como espacio para la inspiración, el disfrute y la creación de múltiples relaciones vinculadas a las prácticas y rituales que ocurren a diario en su interior, más allá de la tradicional visión conservacionista de las colecciones y los edificios de los museos, al servicio del turismo y de la educación formal e informal. Como se planteó en el capítulo III, el museo ha comenzado a convertirse en otro bien cultural para preservar, situado en una zona yuxtapuesta entre las distintas categorías de patrimonio, pero siendo no comprendido aún en el ámbito internacional como sistema y espacio singular de la cultura occidental. Hasta hoy los museos, dentro de la lista de Patrimonio Mundial de la Unesco, solo figuran explícitamente en dos casos (la Isla de los Museos en Berlín y el Complejo Casa-Museo-Talleres *Plantin-Moretus* en Amberes)⁴⁹⁴; por lo demás, para citar solo un ejemplo, el Museo del Louvre aparece inserto

493 La *dieta mediterránea* fue inscrita en la Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en diciembre de 2013 y se sitúa en siete países: Chipre, Croacia, España, Grecia, Italia, Marruecos y Portugal. Consultado el 23 de febrero de 2014, en: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00884>

494 Se excluye de esta mención la denominada “Ciudad-Museo de Gjirokastra” en Albania, pues

dentro del gran conjunto histórico que bordea el lugar declarado como “Los bancos del Sena en París”, si bien otros museos aparecen igualmente como una parte más de los conjuntos patrimoniales principales, lo que a su vez ocurre únicamente en 122 sitios de la lista, dentro del total de 981 lugares que la conforman⁴⁹⁵. La Lista de Patrimonio Mundial solo incluye patrimonio inmueble, patrimonio natural y lugares mixtos (donde se combinan los dos anteriores), lo que indujo a la Unesco a crear, en forma separada, la Lista Representativa del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Sin embargo, como lo menciona B. Kirshenblatt-Gimblett en su crítica a esta categoría, no hay que perder de vista que “designar el conocimiento y las prácticas como «intangibles» equivale a definir las por lo que ellas no son (ellas no son tangibles) y a mantener la primacía de la tangibilidad como un concepto organizativo en la teoría y práctica del patrimonio”⁴⁹⁶.

Frente a lo anterior, debe recuperarse el papel central que el museo desempeña como escenario de construcción de identidades, donde la conjunción de los diversos patrimonios y la creación de múltiples relaciones en torno a ellos resulta crucial, como se vio atrás, en distintos sentidos: esto es, no solo en cuanto a su apropiación social a partir de la construcción de lazos de pertenencia, sino también en cuanto a su confrontación y cuestionamiento o, si se quiere, a la construcción de relaciones antagónicas. En este proceso el escenario del museo, en su carácter sistémico, constituye un lugar singular para las múltiples asociaciones simbólicas que hacen parte de los procesos culturales identitarios, considerando que existe “una relación metafórica, o incluso metonímica, entre cultura y patrimonio (Pereiro Pérez, 2005), en tanto que éste (el patrimonio cultural, y especialmente el patrimonio cultural *inmaterial*) constituye una representación simbólica de las

corresponde en realidad al centro histórico de dicha ciudad, como conjunto arquitectónico urbano (lo cual confirma el desconocimiento de los museos como sistemas y organizaciones complejas).

495 De hecho, en el sitio web de Patrimonio Mundial de la Unesco, los museos son vistos básicamente como espacios de divulgación y concientización sobre el valor del Patrimonio Mundial: “Los museos de sitio pueden ofrecer a los visitantes entrar en contacto con las comunidades locales, actuando como *vitrina* de las culturas y tradiciones de las comunidades locales [...] Los museos relacionados con sitios de Patrimonio Mundial también conectan historiadores, profesionales de museos, arqueólogos y al público para redescubrir vínculos históricos e interacción entre diferentes lugares y poblaciones a través de proyectos conjuntos de investigación y exposiciones. Entre 70.000 museos alrededor del mundo, se estima que cerca de 8.000 museos se encuentran localizados en ciudades o en sitios clasificados como Patrimonio Mundial”. Consultado el 1.º de junio de 2014, en: <http://whc.unesco.org/en/world-heritage-and-museums>

496 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, “From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum”. En: Michel Colardelle and Denis Chevallier (eds.), *Among Others. Encounters and Conflicts in European and Mediterranean Societies*. 8th Conference SIEF, 3rd Conference ADAM, Lecture, Plenary Sessions, Workshops Contents. Marseille, Musée national des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée (April 26-30, 2004): 75. Subrayado en el texto original.

identidades”⁴⁹⁷. En este sentido, la posibilidad de construir una ley marco para los museos en Colombia podría vincularse estrechamente a la concepción jurídica del patrimonio cultural inmaterial, el cual, de acuerdo con la legislación actual,

[...] está constituido, entre otros, por las manifestaciones, prácticas, usos, representaciones, expresiones, conocimientos, técnicas y espacios culturales, que las comunidades y los grupos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio genera sentimientos de identidad y establece vínculos con la memoria colectiva. Es transmitido y recreado a lo largo del tiempo en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia y contribuye a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana⁴⁹⁸.

Hasta hoy, la legislación colombiana del patrimonio cultural —inspirada en las convenciones de la Unesco a las que el país ha adherido— refleja de modo consecuente las categorías en las que la Unesco ha clasificado el patrimonio cultural y natural, mueble e inmueble, material e inmaterial. Es por ello que la construcción del nuevo instrumento para la protección de los museos, que la Unesco aceptó elaborar durante 2014 y 2015, podría ser fundamental para incitar un cambio integral en la concepción de los museos dentro de las legislaciones de nuestros países.

Como se vio en el capítulo II, el derecho al espacio del museo se sitúa en la confluencia de varios derechos culturales (en particular el derecho al patrimonio cultural, el derecho a la creación, el derecho de las industrias creativas y culturales, los derechos colectivos a la identidad, y el derecho a la protección y promoción de la diversidad cultural). A su vez, las acciones del museo con relación a los derechos culturales pueden ubicarse en cuatro dimensiones. En primer término, el museo es uno de los instrumentos de acceso democrático a los bienes y servicios culturales por parte de todos los ciudadanos, sin distinción alguna. Esta dimensión involucra el derecho de los ciudadanos a que su patrimonio cultural sea conservado, en el contexto del derecho a la identidad cultural, y también el derecho a conocer otras culturas que conviven en el país y en el mundo, el derecho a enriquecer su propia identidad a través del contacto con otras culturas. En segunda

497 Ester Massó Guijarro, “La identidad cultural como patrimonio inmaterial: relaciones dialécticas con el desarrollo”, *Theoria*, Vol 15: 1 (2006): 92. Subrayado en el texto original.

498 Artículo 11-1°. Patrimonio cultural inmaterial. Ley 397 de 1997 (*Adicionado por el artículo 8° de la ley 1185 de 2008*).

instancia, el museo sirve de escenario de reconocimiento, valoración y difusión de la diversidad cultural. Esta dimensión tiene varias facetas. Como lugar de encuentro con el patrimonio público, el museo abre sus puertas a la posibilidad del conocimiento de la diversidad cultural, al tiempo que proyecta la valoración que hace al interior de su patrimonio sobre la valoración misma de la diversidad cultural contemporánea. En este sentido, la incidencia del museo en el campo de los derechos culturales puede analizarse en el plano real y en el plano potencial. Las posibilidades del museo como espacio promotor del reconocimiento y valoración de la diversidad cultural son enormes, considerando las drásticas diferencias sociales y la continua generación de intolerancia cultivadas a través de los medios masivos de comunicación y los esquemas binarios de análisis de la realidad que tienden a ocultar la riqueza de la diversidad biológica y cultural. La recurrente inclinación a generar pautas de exclusión, la discriminación tácita o encubierta, la permanente jerarquización, la permanente tendencia humana hacia la dominación, son algunas de las secuelas absolutistas que los museos pueden ayudar a transformar. Esta dimensión del museo resulta fundamental en el marco de la “Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales”, aprobada por la Unesco en París, el 20 de octubre de 2005, cuyos artículos más directamente relacionados con los museos se presentan en el Anexo 4 de este texto. En tercera instancia, el museo se erige como espacio singular para la educación permanente —o aprendizaje a lo largo de la vida— considerando que los derechos culturales incluyen el derecho de todas las personas a la educación (artículo 26 de la Declaración Universal de Derechos Humanos y artículo 13 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales). Y en cuarto lugar, el derecho a la libertad de opinión y de expresión —que, en sentido amplio, incluye el derecho a la información— el cual se encuentra formulado tanto en el Artículo 10 de la Declaración Universal de Derechos Humanos, como en el Artículo 19 del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos en el contexto del derecho a la libertad de opinión y expresión, en los siguientes términos: “Toda persona tiene derecho a la libertad de expresión; este derecho comprende la *libertad de buscar, recibir y difundir informaciones e ideas de toda índole [...]* por escrito o en forma impresa o artística, o por cualquier otro procedimiento de su elección”⁴⁹⁹.

Situados en el ámbito de los derechos colectivos, conocidos como derechos de tercera generación, los derechos culturales engloban

499 Subrayado fuera del texto.

el derecho al espacio del museo en varios sentidos pero, sobre todo, teniendo en consideración que el museo es, por definición del ICOM aceptada por la Unesco, una institución permanente y sin ánimo de lucro⁵⁰⁰, al servicio de la sociedad y de su desarrollo. Reconociendo entonces a los museos como unas entidades de servicio público (independientemente de su naturaleza jurídica o administrativa, bien como entidades públicas del orden nacional, regional o local, o bien como entidades privadas constituidas como asociaciones, fundaciones o corporaciones sin ánimo de lucro), resultaría consecuente que el *derecho al museo*, en el conjunto de los derechos colectivos, se ubique entonces en la confluencia del goce del patrimonio cultural, el disfrute de los espacios de uso público, y la promoción y defensa de la creación, la identidad y la diversidad cultural. Adicionalmente, como se vio atrás, una dimensión de este *derecho al museo* podría expresarse en el derecho que tienen las comunidades, y la sociedad en su conjunto, a confiar en una institución de servicio público —de naturaleza pública, o de carácter privado pero avalada y supervisada por las entidades públicas, como es el caso de los museos privados con personería jurídica— la preservación, investigación y divulgación de su patrimonio cultural y natural, pero también a acceder al disfrute, apreciación y conocimiento de este patrimonio y de las múltiples actividades que se desarrollan en torno a éste (descritas en este estudio en los apartados sobre los diez componentes iniciales y seis transversales).

En su ensayo *Understanding Museum. A proposal: The museum as an autopoietic System*, M. Fehr construye la definición del museo como sistema alrededor de tres tesis fundamentales: 1) el museo es un “sistema vivo” en el cual la ciencia es solo una sub-operación del sistema; 2) el museo puede operar únicamente con símbolos, donde, en el caso en que los objetos que ingresan al museo no sean ya símbolos en sí mismos, el museo se encarga de convertirlos como tales; y 3) “las formas de representar el mundo que han sido desarrolladas por las artes visuales son convertidas por el sistema museo en técnicas para adquirir, distinguir y apropiar realidades, y sirven [...] para establecer y presentar aquella imagen del mundo que cada museo, explícita o implícitamente, representa”⁵⁰¹. La calificación del museo como *sistema vivo* implica no solo

500 Resultaría necesario igualmente, en la estructuración de una Ley General de Museos para Colombia, aclarar estas dimensiones del *derecho al museo* en el contexto de los derechos colectivos: la explicación de por qué el museo debe tener un estatuto legal que garantice su permanencia al servicio de las actuales y futuras generaciones, así como las diferencias en la concepción económica entre las organizaciones lucrativas y sin ánimo de lucro, a partir del grado de posibilidades de inversión de las utilidades de la entidad en intereses personales y no colectivos.

501 Michael Fehr. Op. cit.: 75.

reconocer al museo como un organismo que se construye continuamente en sus distintas dimensiones, sino también otorgar un gran peso al patrimonio inmaterial que se expresa en las actividades que ocurren al interior del espacio del museo. M. Fehr plantea igualmente que las bases científicas del museo como sistema son aquello que dotó al museo de su carácter contemporáneo a partir del siglo XVIII, considerando que “hasta la Era de la Ilustración, los museos fueron sistemas en los cuales, con la ayuda de la retórica, la sinécdoque y la *pars pro toto*, se establecieron las imágenes globales de ciertas comunidades y de sus logros”⁵⁰². El gradual predominio de la reorganización científica de las colecciones fue, entonces, el punto de quiebre que impulsó la transformación del museo como sistema y organización compleja, donde los procesos de catalogación y documentación científica “comenzaron a legitimar las colecciones y reemplazaron el lugar de lo retórico-decorativo”⁵⁰³. Así pues, desde el campo de los derechos culturales, no se trataría solamente del derecho a demandar de la institución *museo* la preservación del patrimonio común, sino también la investigación científica de dicho patrimonio y su consecuente divulgación y exhibición sobre bases científicas. Este último aspecto es lo que justificaría las inversiones en la conservación del patrimonio reunido en los museos, tanto en sus salas de exposición como en sus espacios de reservas, puesto que los derechos colectivos en torno al patrimonio cultural y natural no se refieren solo a su disfrute visual o al goce estético de su contemplación, sino también a su conocimiento y su aprovechamiento como fuente de inspiración, a partir de su comprensión. Estas nociones deberían inscribirse, en sentido amplio, en la visión sistémica de las categorías de comprensión del museo que hemos expuesto en los primeros tres capítulos de este estudio.

Tales razones podrían constituir el fundamento para lograr que, en el ámbito internacional, se supere la concepción de los museos solamente como repositorios de patrimonio cultural mueble, destinados a su conservación, investigación y exhibición, para deleite del público y como apoyo a la educación. Limitar los museos a esta definición —y asociarlos con las colecciones de patrimonio cultural en forma generalizada, tal como se ha promovido dentro de la Unesco— significaría en gran parte afincar de nuevo la concepción de los museos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Tal concepción, si bien sirvió durante esas décadas para consolidar el papel educativo de los museos al servicio de los distintos niveles de educación, como se vio atrás, durante las últimas décadas ha comenzado a debilitarse con la democratización

502 Ídem.

503 *Ibid.*: 76.

de la educación formal básica, media y superior (esta última cada vez más al alcance de todos a través de los medios masivos e Internet) y con la globalización de la información y las comunicaciones. De esta manera, ya no es sostenible ni recomendable continuar subrayando el papel del museo como apoyo a las instituciones educativas (enfaticado en la *Recomendación* de la Unesco de 1960), puesto que se ha comprobado extensamente que el predominio de este rol de apoyo a la educación formal no ha permitido a nuestras sociedades aprovechar a fondo el potencial de los museos en todas sus dimensiones.

A lo anterior debe sumarse el reconocimiento de los museos como uno de los espacios fundamentales para la construcción de la memoria colectiva, cuya importancia para las comunidades y los países no solo radica en su propia naturaleza sino en su capacidad de actuar de manera sinérgica con otros medios de la memoria. Como lo señala Astrid Erll,

[...] los ámbitos mediales del recordar hacen posible y determinan el recuerdo, así como la interpretación que se hace de la experiencia propia y ajena. Las representaciones mediales preforman nuestra percepción y determinan cómo evocamos nuestros recuerdos [... y] en esto se fundamenta *el poder que tienen los medios [de almacenamiento y circulación] para crear memoria*. Las obras expuestas en el museo, los libros de historia, las películas históricas, los relatos de la vida diaria y los monumentos forman un horizonte de versiones sobre el modo como el pasado, el presente y el futuro se relacionan entre sí. La capacidad constructiva de estos medios solo se hace evidente, en general, cuando descubrimos contradicciones o adoptamos de manera consciente la actitud de observadores [...] ⁵⁰⁴.

Aunque los museos deben reconocerse a sí mismos como partes de un conjunto articulado de instituciones y medios de la memoria, lo que no podría faltar en la estructuración de un nuevo instrumento internacional orientado a la protección y promoción de los museos, es justamente su reconocimiento como espacios singulares en el conjunto de los medios de la memoria colectiva, en cuanto instituciones que, de manera excepcional, reúnen elementos esenciales de las tres funciones principales de estos medios: almacenamiento, circulación y evocación ⁵⁰⁵.

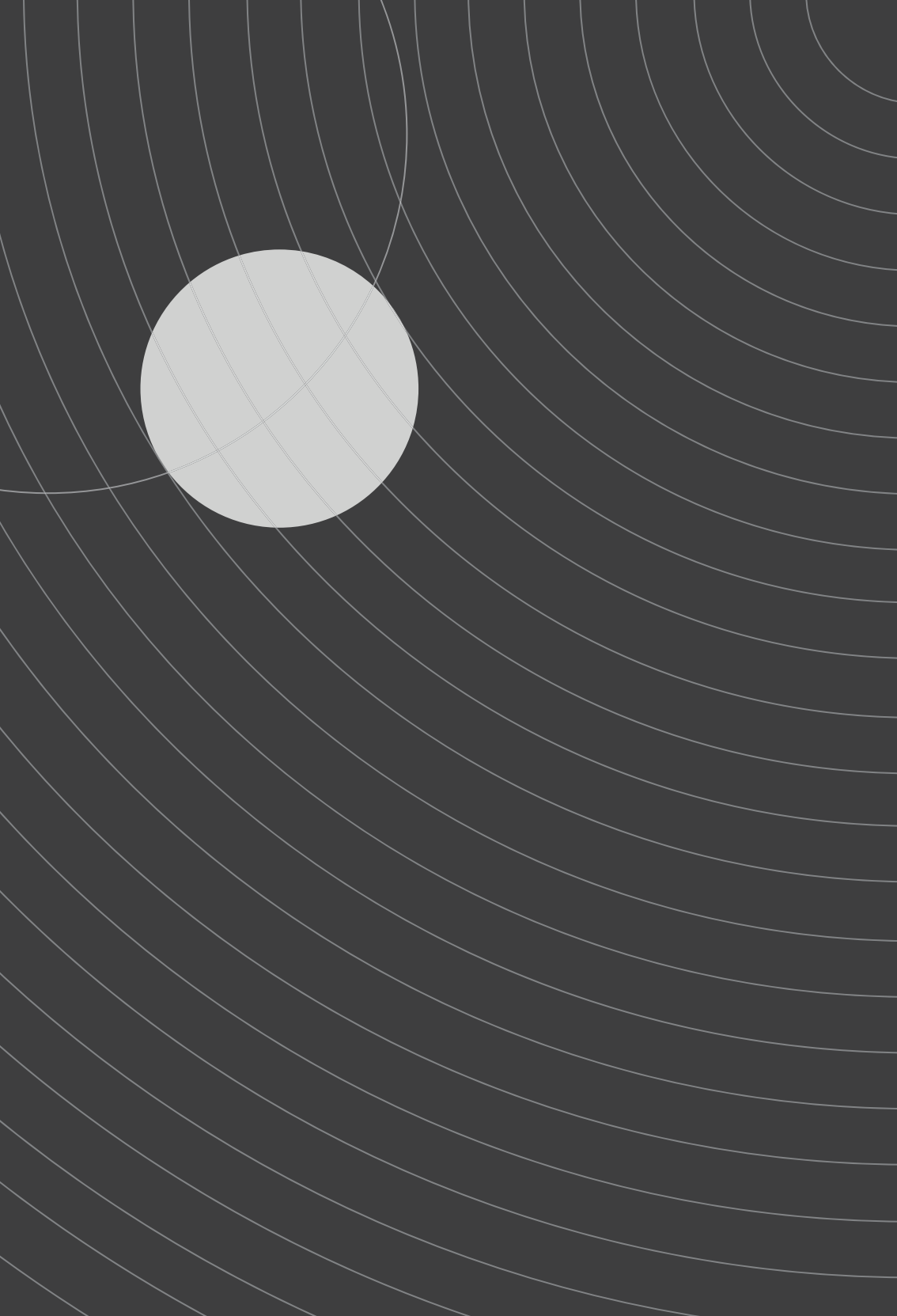
Sin embargo, ninguna de las anteriores nociones de museo podría constituirse en el único énfasis durante la construcción de una nueva

504 Astrid Erll. Op. cit.: 194-195 (subrayado en el texto original).

505 Ibíd.: 188-190.

recomendación para la protección y promoción de los museos en los países miembros de la Unesco. En su lugar, proponer a la Unesco el reconocimiento del museo como una categoría de *espacio cultural* singular del patrimonio inmaterial de la cultura occidental, implicaría reconocer la coexistencia sinérgica de las categorías que determinan el carácter sistémico del museo: aquel lugar/territorio donde se aloja un contenido/patrimonio, que se construye y potencia en torno a la investigación, la comunicación y educación, el deleite/goce, en el contexto amplio de relaciones del museo con la sociedad, la nación e identidad, y los derechos culturales, sobre la base de las nociones de musealización y de permanencia/sostenibilidad. Un sistema que, a su vez, es permeado por las categorías transversales de preservación (conservación/restauración), exhibición, culto/ritual, planificación/gestión, protección/custodia, y agentes/gestores. La articulación de todas estas categorías o componentes esenciales es lo que hace del museo un *espacio cultural* singular, cuyo reconocimiento internacional en el siglo XXI debe permitirle dejar de ser percibido simplemente como una colección expuesta al público, para ser reconocido de manera amplia en su doble rol en el ámbito de los derechos: como un derecho cultural en sí mismo —en cuanto espacio público vivo, múltiple y complejo, pluridimensional y siempre inacabado, situado en la conjunción de los distintos patrimonios y en la construcción de diversas relaciones— pero también como un lugar para el disfrute, promoción y defensa del conjunto de derechos culturales de los que el museo hace parte y sobre los cuales puede ser, a su vez, escenario de representación, reflexión y celebración⁵⁰⁶.

506 El 17 de noviembre de 2015, la Conferencia General de la Unesco aprobó la *Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad*, en cuya Introducción llamó la atención de los Estados miembros sobre “la importancia de la protección y la promoción de los museos y colecciones, de modo que participen en el desarrollo sostenible mediante la preservación y la protección del patrimonio, la protección y la promoción de la diversidad cultural, la transmisión del conocimiento científico, la elaboración de políticas de la educación, el aprendizaje a lo largo de toda la vida y la cohesión social, y el fomento de industrias creativas y la economía del turismo”. El texto completo de este documento está disponible para consulta en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=49357&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html



Epílogo. Conclusiones y recomendaciones

Con el ánimo de facilitar la utilización de los resultados de este estudio durante la eventual gestión de una ley general de museos en el caso colombiano, se enuncian a continuación las principales conclusiones y recomendaciones obtenidas de los análisis precedentes. Como conclusión central, en esta investigación se ha constatado que no es el museo —en cuanto sistema y organización compleja— el que está protegido en la legislación vigente, sino solo sus componentes patrimoniales materiales (las colecciones y los edificios), teniendo como justificación la protección del patrimonio cultural y la prestación de servicios al público, fundamentalmente como apoyo a la educación, al turismo y a la preservación del patrimonio universal, nacional o local que pertenece a la sociedad. En consecuencia, las conclusiones siguientes se orientan a proponer acciones concretas para la concepción de un instrumento legislativo que permita reconocer el carácter sistémico del museo en sus diversas dimensiones y garantizar la protección y promoción de los museos de manera integral, en el marco de los derechos culturales.

Conclusiones

1. Hacia la transformación del actual enfoque conservacionista

Se requiere una nueva definición del museo en el nivel legal en Colombia. Los artículos sobre museos en la Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997, arts. 49 al 55) presentan un enfoque conservacionista predominante en la concepción de los museos, no solo en su definición sino en los demás artículos relacionados, los cuales están centrados en las colecciones, en su investigación, incremento, protección, conservación, restauración y control. Incluso los edificios de los museos son vistos fundamentalmente como patrimonio inmueble y como repositorios cuyo fin primordial es albergar las colecciones.

Una legislación contemporánea de museos debe reconocer de manera explícita que la conservación del patrimonio cultural, su investigación, documentación y protección, no son fines en sí mismos sino instrumentos al servicio de la sociedad.

2. Necesidad de inclusión de la naturaleza compleja del museo

Una legislación sobre museos en Colombia tendría que abarcar la naturaleza compleja del museo (su carácter sistémico), mediante la inclusión de los diez componentes iniciales descritos en este estudio (lugar/territorio, contenido/patrimonio, investigación, comunicación/educación, deleite/goce, sociedad, nación/identidad, derechos culturales, musealización, y permanencia/sostenibilidad), junto con los seis componentes transversales: preservación (conservación/restauración), exhibición, culto/ritual, planificación/gestión, seguridad/protección, y por último, el equipo gestor o unidad de trabajo del museo.

3. Reconocimiento de la dimensión inmaterial

Si bien el artículo 49 de la Ley 397 de 1997 reconoce a los museos “como entes enriquecedores de la vida y de la identidad cultural nacional, regional y local”, esta concepción no se desarrolla en los artículos subsiguientes. Una legislación de museos tendría que acoger la definición internacional de museo como espacio para la preservación/salvaguardia, investigación, comunicación y disfrute no solo del patrimonio material sino también del patrimonio cultural inmaterial.

4. Superar el énfasis en los museos estatales

La mayoría de las legislaciones analizadas fueron concebidas para regular el funcionamiento de los museos estatales, generando un vacío en la normatividad relacionada con los esfuerzos privados de constitución y sostenimiento de museos, los cuales se limitan a regularse fundamentalmente con la legislación general que se aplica a las entidades sin ánimo de lucro en cada país. Tampoco existe normatividad precisa para la formalización de la existencia legal de muchos de los museos estatales, los que con frecuencia no están constituidos por ley ni por decreto, sino por fuerza de la costumbre o, en el mejor de los casos, por actos administrativos transitorios o dependientes de un período específico de dirección de la entidad de tutela.

5. Vacío en la regulación de la propiedad de los museos

No existe un marco jurídico claro para la actuación de aquellos museos que, por tradición, aún funcionan como propiedad de personas particulares o naturales —o en algunos casos de empresas privadas— pero que no han decidido constituirse jurídicamente en entidades sin ánimo de lucro.

6. Superar el predominio de la visión de atractivo turístico

En algunas legislaciones analizadas se identificó la visión predominante de los museos como atractivo o recurso turístico, vinculada sobre todo a la sostenibilidad de estos espacios, más que a la búsqueda del bienestar de las comunidades donde los museos se encuentran ubicados y que deberían ser objetivo prioritario del impacto económico local derivado del uso del museo como atractivo turístico.

7. El derecho al museo en el marco de los derechos culturales

A excepción de la legislación de Brasil, en las demás legislaciones analizadas la relación de los museos con los derechos culturales se asume primordialmente en la dimensión del acceso al patrimonio cultural y natural, así como en la obligación del Estado (y de los ciudadanos) frente a la protección y conservación de este patrimonio. Reconociendo a los museos como unas entidades de servicio público, resultaría consecuente que el *derecho al museo*, en el conjunto de los derechos colectivos, se ubique entonces en la confluencia del goce del patrimonio cultural y natural, el disfrute de los espacios de uso público, y la promoción y defensa de la creación, la libre expresión, la identidad y la diversidad cultural. Adicionalmente, una dimensión de este *derecho al museo* podría expresarse en el derecho que tienen las comunidades, y la sociedad en su conjunto, a confiar en una institución de servicio público —de naturaleza pública o privada pero avalada y supervisada por las entidades públicas, como es el caso de los museos privados con personería jurídica— la preservación, investigación y divulgación de su patrimonio cultural y natural, pero también la posibilidad de acceder al disfrute, apreciación y conocimiento de este patrimonio y de las múltiples actividades que se desarrollan en torno a éste (descritas en este estudio en los apartados sobre los diez componentes iniciales y seis transversales).

8. Lugar de aprendizaje a lo largo de la vida

El mayor valor de los museos para la sociedad no se encuentra hoy en su capacidad de apoyar la educación formal sino, por el contrario, en su potencial para ofrecer experiencias significativas en todas las edades del ser humano, es decir, como recursos que estimulan el descubrimiento, la pasión por el conocimiento y el aprendizaje a lo largo de la vida (*lifelong learning*). En este contexto, son las distintas dimensiones de los museos las que los hacen lugares centrales para el ejercicio de los derechos culturales en sentido amplio. Una legislación

contemporánea de museos tendría que impulsar el potencial de las exhibiciones de los museos como posibilidades para establecer conexiones entre objetos, ideas, imágenes y calidades del espacio en el que son presentadas e inducir, mediante estas conexiones, diversas sensaciones, reacciones y reflexiones en los públicos visitantes.

9. Compromiso ético

El reconocimiento del espacio del museo como lugar singular para el ejercicio de los derechos culturales, conlleva una posición ética de prestar apoyo y asistencia a los distintos públicos visitantes para que puedan tomar conciencia de estar ingresando a un espacio perceptivo singular, que les permitiría el (re)descubrimiento de la diversidad cultural y natural, de nuevas visiones sobre la multiplicidad humana y universal.

10. Rol social de los museos

Una legislación contemporánea de museos podría centrarse en la transformación de la concepción de estas instituciones en su rol social desde las siguientes perspectivas:

El museo como espacio para la comprensión y valoración de la diversidad en el mundo, en todos los ámbitos.

Reconocimiento del museo como escenario que contribuye a la construcción de identidades de una comunidad, como lugar de reflexión sobre los símbolos identitarios y como espacio de apoyo a la construcción de identidades individuales.

Ver el museo como un lugar donde se construyen relaciones entre sujetos, objetos y espacios, para el ejercicio de los derechos culturales en torno al patrimonio cultural y natural, material e inmaterial.

Pasar de asumir el museo únicamente como conservador de bienes simbólicos y difusor (reproductor) de capital simbólico, a comprender el museo como sistema y organización compleja, como espacio donde, a partir de la exhibición de un capital de patrimonio cultural y natural, se generan diversas formas de vivir y transformar capital simbólico.

Recomendaciones

1. Coexistencia de distintos modelos de museo

Considerando los aspectos analizados en *El efecto rizoma*, debería adoptarse cierta flexibilidad en el marco normativo con relación al desarrollo de las funciones tradicionales del museo, no siendo posible su adopción por una norma estatuida para aplicarse tajantemente

como regla general en todos los casos. La concepción contemporánea del museo, como se expuso en el capítulo sobre *La era relacional de los museos*, no puede eludir la coexistencia de las concepciones precedentes.

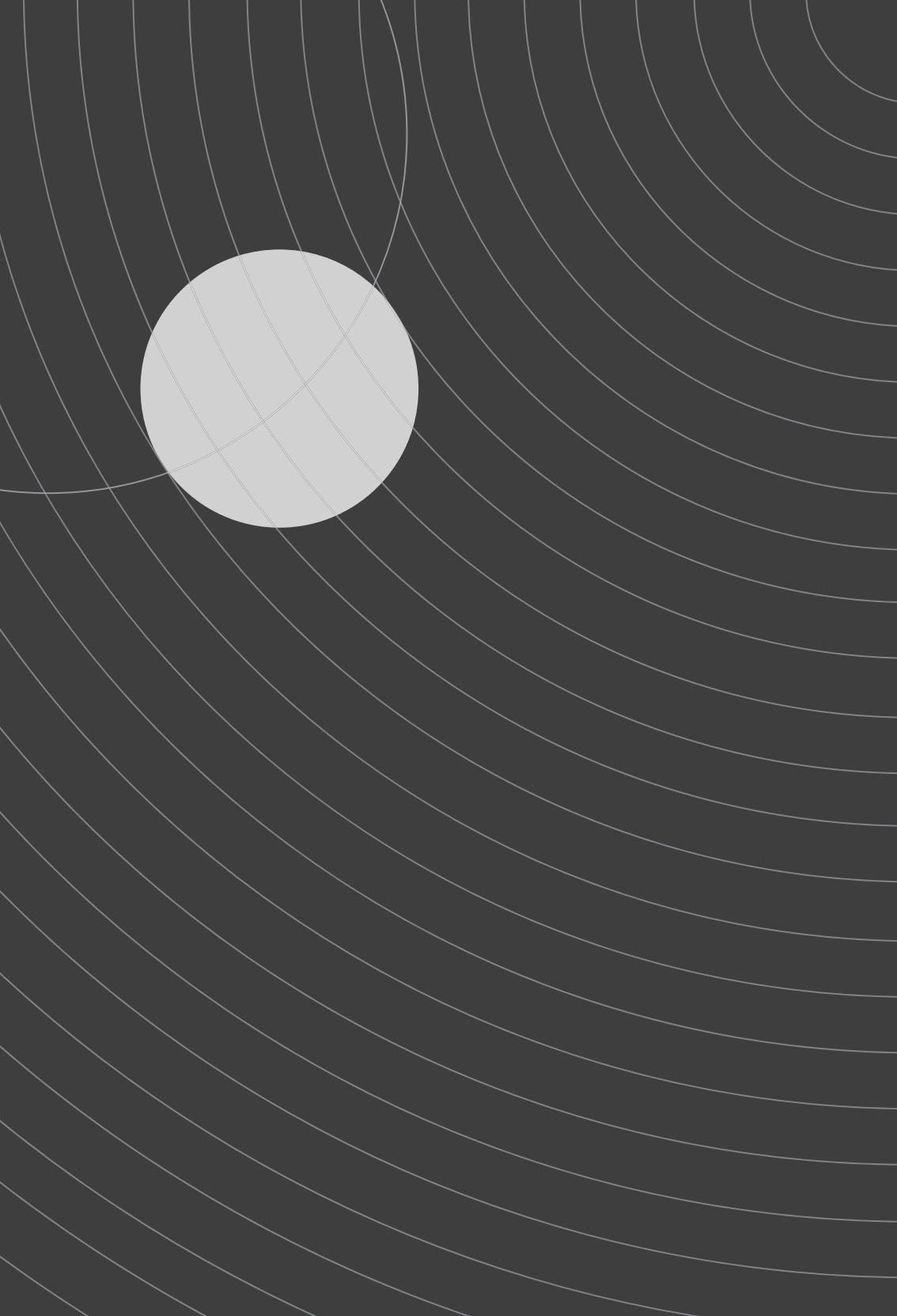
2. Marco principal de la legislación de museos

La legislación de museos no solo debería orientarse a la protección del museo como institución cultural sino a su defensa como espacio para la libertad de creación y el ejercicio de los derechos culturales. En esa medida, el marco principal de toda legislación sobre museos debería fundarse en los derechos humanos y los derechos culturales, considerados los museos como instrumentos para la defensa de estos derechos, como lugares de libertad de pensamiento, de construcción de identidades y de nuevas formas de comprensión y de relación con el otro.

3. Organización de los componentes del museo para su discusión

Para facilitar los debates en torno a la comprensión y valoración de los museos como sistemas y organizaciones complejas, es recomendable promover el análisis de los dieciséis componentes (diez iniciales y seis transversales) organizados en cuatro grandes conjuntos:

- a) El museo como espacio para la preservación y salvaguarda del patrimonio cultural y natural, material e inmaterial (la investigación, las labores de registro, catalogación y documentación, la conservación y restauración, la seguridad y protección);
- b) El museo como espacio de comunicación y educación (exhibición, educación, contemplación y reflexión, disfrute o deleite, relación museo-culto/ritual);
- c) Los recursos, la organización y los actores que articulan la preservación y la comunicación del patrimonio (lugar/territorio, contenido/patrimonio, planificación/gestión, equipo de trabajo, museo-sociedad, museo-permanencia/sostenibilidad); y
- d) La concepción del museo como lugar dispuesto para el ejercicio de los derechos culturales —como escenario singular de construcción de la memoria colectiva— a través de la configuración de símbolos identitarios y la apreciación y construcción de interrelaciones en diversos niveles y dimensiones. Tales categorías, las cuales contienen a su vez los principios que deben fundamentar el proyecto legislativo, se encuentran en las relaciones museo-nación e identidad, museo-musealización, y museo-derechos culturales.



Apéndice. Claves de origen

(configuración histórica del museo como sistema)

Aunque el surgimiento del museo en la modernidad no correspondió a un *continuum* del Mouseion de Alejandría, el espacio del museo moderno mantuvo incorporados profundos referentes a la Antigüedad grecolatina. Adicionalmente, como resultado de un largo proceso de superposición semántica, gran parte de la complejidad del museo en la contemporaneidad radica en que el museo moderno fue acumulando múltiples identidades, no solo como instrumento ideológico de la aristocracia y de la burguesía ilustrada, o como herramienta mediática de los grandes imperios y sus procesos de colonización (posteriormente utilizada también por los Estados nacionales para consolidar sus postulados y mitos de origen), sino además como lugar del descubrimiento y de la pasión por el conocimiento, derivado de los espacios de investigación que le antecedieron en la Edad Media y el Renacimiento, tales como el estudio académico del *scholar*, el gabinete de rarezas o curiosidades, la *wunderkammer*, la *kunstkammer* y el *studiolo* italiano. Estos espacios de pensamiento fueron conformando progresivamente bibliotecas y colecciones de estudio como parte de su actividad cotidiana, lo cual se inspiraba, a su vez, en los orígenes de los centros griegos de conocimiento y formación filosófica.

Tanto la *Akadēmia* de Platón en sus dos épocas (ca. 387–83 a.C. y 410–529 d.C.), como el *Lýkeion* (*Lycēum*) de Aristóteles (ca. 335–86 a.C.), el *Gymnasion Kynosarges* ubicado en las afueras de Atenas (ca. 490–300 a.C.) y el Mouseion de Alejandría (ca. 323–30 a.C.), fueron centros de estudio, debate y análisis filosófico que contaban con espacios para la formación física y el entrenamiento de contendores para los juegos públicos. Estos lugares de estudio —herederos de la tradición presocrática iniciada por Thales de Miletus (ca. 624–546 a.C.) con la conciencia de una clara dialéctica entre cuerpo, mente y relaciones sociales, sintetizada en el aforismo “Es feliz aquél que tiene un cuerpo saludable y es magnánimo y educado”⁵⁰⁷— eran a un mismo tiempo espacios para la socialización, las prácticas de ejercicio físico y la vinculación con actividades

507 Constantine J. Vamvacas “Thales of Miletus (ca. 625–546 B.C.)”. En: Vamvacas, C. J. *The Founders of Western Thought – The Presocratics. A diachronic parallelism between Presocratic Thought and Philosophy and the Natural Sciences*. Series: Boston Studies in the Philosophy of Science, Volume 257 (Boston, Springer Science+Business Media, 2009): 29–33.

intelectuales, dotados de una biblioteca formada por los académicos o científicos que allí trabajaban (y dotados también, consecuentemente, con colecciones de estudio derivadas de sus investigaciones). Como lugares de conocimiento e inspiración, tuvieron además una función ritual o, al menos en sus inicios, estuvieron consagrados a dioses del Olimpo (el *Gymnasion Kynosarges* se encontraba bajo la protección de Heracles y Hermes; el *Lýkeion* (*Lycēum*) fue nombrado así para honrar a *Apollo Lýkeios*; la *Akadēmia* estuvo, en su primera época, consagrada a *Pallas Athena*). Específicamente, el *Mouseion* de Alejandría, dedicado a las nueve musas, era en realidad un complejo arquitectónico comparado por Germain Bazin con una universidad actual, con sus bibliotecas y colecciones vinculadas a la investigación, con salas destinadas al estudio de cada disciplina, como la física y la anatomía, y con instrumentos para observaciones astronómicas. En los edificios del *Mouseion* se reunieron varios de los mejores científicos del mundo helenístico de su época, tales como Euclides, Arquímedes e Hypathia⁵⁰⁸.

La dificultad de separar las funciones de biblioteca, archivo y colección de estudio fue una constante en los espacios académicos de la Antigüedad. Por ejemplo, las colecciones conformadas por los sabios del *Mouseion* fueron primordialmente especímenes de botánica y zoología, junto con sus instrumentos de investigación científica. Sin embargo, estos espacios también acogieron estatuas y otros tipos de obras de arte, así como objetos rituales propios del culto a las musas oficiado por sacerdotes que tenían a su cargo los templos del conjunto⁵⁰⁹. Por la misma época, la *Bibliotheka* de Pérgamo conformó también de manera progresiva una colección de esculturas y pinturas, las cuales posteriormente fueron trasladadas para ser exhibidas en el Palacio de la dinastía Ptolomeica. De alguna manera, esta superposición de múltiples nociones —de investigación y conocimiento, pensamiento y memoria, ritual y culto, socialización y formación— que se entrecruzaron en los lugares precedentes al nacimiento del museo moderno, subyace y se manifiesta de formas distintas en la contemporaneidad. Incluso el proceso de conformación de las colecciones pertenecientes a la realeza y a la Iglesia durante el Medioevo, aunque generalmente no se desarrolló de manera estructurada, sentó las bases para la organización de los futuros gabinetes; la motivación de este proceso se expresó con enormes variaciones en los distintos reinos del territorio europeo pero su mayor énfasis, junto al uso ritual y simbólico de las colecciones en los planos

508 Germain Bazin. Op. cit. p. 6.

509 Francisco Calvo Serraller, "El museo alejandrino". En: *El museo: historia, memoria, olvido*. Revista de Occidente, N.º 177 (febrero, 1996): 11-21.

religioso y sociopolítico, fue el atesoramiento como expresión de poder y de prestigio.

Durante el Renacimiento, las primeras prácticas enciclopédicas fueron desarrolladas dentro de un marco clásico en el que las nuevas observaciones y los experimentos eran vistos como la continuación del trabajo iniciado por los grandes pensadores de la Antigüedad. Muchos de los gabinetes fueron diseñados para facilitar el objetivo enciclopédico de coleccionar y preservar el conjunto del conocimiento acumulado y enriquecido por los nuevos descubrimientos. La comprensión del mundo y el control de la naturaleza fueron objetivos centrales de las prácticas más antiguas de conformación de colecciones, lo cual impulsó el afán de ordenamiento y catalogación de objetos y artefactos de muy diversas procedencias. Las colecciones producto de estas prácticas estuvieron fundadas en un principio de organización que dependía de concepciones filosóficas del momento. De acuerdo con P. Findlen, el coleccionismo “no fue una práctica meramente recreativa para virtuosos durante los siglos XVI y XVII, sino un mecanismo para transformar el conocimiento en poder”⁵¹⁰. Los coleccionistas europeos de estos siglos desarrollaron métodos y estrategias para la categorización sistemática de los objetos de su propiedad. De hecho, fue a mediados del siglo XVI cuando se imprimió el primer tratado académico sobre organización de colecciones, publicado por Samuel Á Quiccheberg en Munich en 1565, bajo el título *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias [...]*⁵¹¹. La obra se basa en la organización de la Cámara de Arte⁵¹² de Munich, creada por el duque de Baviera Alberto V, así como de diversas colecciones existentes por

510 Citada por Luis Gerardo Morales Moreno “Invención de la curiosidad moderna y el museo/paradigma”. En: Valentina Torres Septién (Coord.). *Producciones de sentido, 2: algunos conceptos de la historia cultural*. (México, Universidad Iberoamericana, 2006): 45.

511 El título completo de esta obra, con su traducción al español, es el siguiente: *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoque dici possit Promptuarium artificiosarum miraculosarum rerum, ac omnium thesauri et pretiosæ suppellectilis, structuræ atque picturæ, quæ hic simul in theatro conquiri consulantur, ut eorum frequenti inspectione tractatione singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, citò, facili ac tuto comparari possit*. (Inscripciones o títulos de un amplísimo teatro que contiene tan singulares materias y eximias imágenes, que ciertamente puede ser considerado un prontuario [compendio] de referencia de objetos artísticos y extraordinarios, y de todos los tesoros y preciosos ornamentos, estructuras y pinturas, los cuales han sido reunidos en un teatro de forma tal que, a través de una observación y trato continuos, uno puede obtener rápidamente un conocimiento singular y una experiencia maravillosa de las cosas). Traducción basada en su traducción al inglés, publicada en: Lina Bolzoni. *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*. Translated from the Italian by Jeremy Parzen (Toronto, University of Toronto Press Inc., 2001): 236.

512 La traducción literal de *Kunstammer* como Cámara de Arte, en realidad no corresponde a una cámara dedicada a las “bellas artes” de manera exclusiva. La concepción del arte en estos espacios se asociaba con frecuencia al mundo artificial y a las creaciones humanas en sentido amplio, en contraposición a la *Wunderkammer*, referida a las creaciones de la naturaleza. Estas nominaciones correspondían conceptualmente a la división general entre *artificialia* y *naturalia*.

la misma época en Viena, Praga, Amberes y varias ciudades de Italia. En su *Theatri Amplissimi*, Quiccheberg no solo trató la clasificación y organización de las colecciones sino también la aplicación de métodos de mantenimiento y presentación de muy diversos tipos de objetos. Entre los espacios complementarios de las cámaras de arte, Quiccheberg incluyó los laboratorios y talleres para la producción de objetos artísticos, una casa de impresión y grabado, una biblioteca y un depósito de provisiones y materiales⁵¹³.

Este concepto de *theatrum* durante el Renacimiento, junto con el de *Theatrum sapientiae*, corresponde a la noción de compendio y tratado integral sobre un tópico del conocimiento. En forma similar a la obra de Quiccheberg, por la misma época se desarrolló un completo catálogo de las tecnologías del momento, titulado *Theatrum instrumentorum et machinarum*, publicado en 1578 en Lugduni (Lyon) por el matemático Jacobi Bessoni Delphinus, con ilustraciones de Androuet du Cerceau. El énfasis de este compendio —y de la concepción de sus grabados— estaba centrado no solo en una representación clara y directa de la composición y estructura de cada máquina, sino en la demostración de la forma en que cada máquina e instrumento funcionaban. En cierto sentido el concepto de este *theatrum* correspondía a la necesidad de una comprobación de la realidad expresada en el discurso, mediante la declaración de la imagen. Otra publicación que tomó como base esta noción renacentista del *theatrum* como compendio fue el *Theatrum Chemicum*, cuyos primeros tres volúmenes fueron impresos por Lazarus Zetzner en 1602 en Oberursel y Estrasburgo. La obra compiló en seis volúmenes, publicados en seis décadas, los textos completos de quienes para entonces poseían conocimientos avanzados sobre la alquimia como disciplina filosófica —considerada protociencia— en una época en la que resultaba común la conjunción de la química y la botánica con la medicina, la religión, la filosofía y la poesía. También en el siglo XVII se imprimió en Inglaterra una obra de alcances similares, el *Theatrum Chemicum Britannicum*, publicada por el médico Elias Ashmole en 1652 como una compilación de textos sobre la alquimia, los secretos de la naturaleza y “los más divinos misterios del aprendizaje hermético”. Fue justamente Elias Ashmole quien financió la obra de catalogación de la enorme colección de botánica, mineralogía y artificialia de John Tradescant el viejo y el joven, publicada en 1656 con el título de *Musaeum Tradescantianum or A Collection of Rarities preserved At*

513 Grupo Extracurricular de Lectura “Museología para museólogos”, organizado por estudiantes de la segunda cohorte de Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia. Samuel von Quiccheberg. Consultado el 12 de agosto de 2012 en: http://www.museologia.co/2011/05/samuel-von-quiccheberg_21.html

South-Lambeth near London By John Tradescant, colección que dio origen al actual Museo Ashmoleano de la Universidad de Oxford⁵¹⁴.

Desde finales del siglo XVI, la cámara o gabinete en Italia, como inmediato antecesor del museo moderno, ya se había configurado como “una estructura epistemológica que incluía una diversidad de ideas, imágenes e instituciones que fueron centrales para las culturas renacentista tardía y barroca”⁵¹⁵. Su complejidad como espacio de comprensión de la naturaleza y del mundo en continuo descubrimiento, era simultáneamente compartida con la profundidad de las discusiones filosóficas, científicas y literarias vinculadas con las dinámicas de estudio en el mismo espacio.

A partir del siglo XVII —y con mayor impulso durante el siglo XVIII, en la medida en que se fue extendiendo el proceso de secularización del conocimiento— el museo llegó a constituirse tanto en Europa como en América, junto con la biblioteca pública y las exposiciones de las academias de arte, en el centro de las instituciones consideradas como oportunidades de libre acceso al conocimiento del mundo y como posibilidades de reflexión y de disfrute estético, fuente de emociones plásticas e intelectuales y lugar para el descubrimiento de muy diversos tipos de intereses⁵¹⁶. Las exposiciones de maestros y estudiantes de las academias de arte se hicieron muy populares en Italia desde mediados del siglo XVII y en Francia a partir de 1664. A estas instituciones se sumaron luego las grandes exposiciones industriales, iniciadas en Inglaterra en 1761 con las primeras exposiciones de arte e industria⁵¹⁷, seguidas en Francia con la *Première exposition publique des produits de l'industrie française* realizada en París en 1798. A partir de 1851, las exposiciones internacionales y universales fueron —y aún lo son en el contexto comercial, tecnológico y diplomático— los mayores espacios físicos, de nivel global, destinados a la socialización, divulgación y creación de entornos abiertos de conocimiento sobre los últimos desarrollos de la industrita, la ciencia y la tecnología.

514 David Berry. *Tradescant Collection. Musaeum Tradescantianum*. Consultado el 12 de octubre de 2012 en: <http://www.ashmolean.org/ash/amulets/tradescant/tradescant04.html>

515 Paula Findlen. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy* (Berkeley, University of California Press, 1994): 46.

516 No nos referimos en este estudio a la historia del coleccionismo, que es casi tan vasta y compleja como la historia misma del museo, de cuya definición moderna forma parte el libre acceso del público al patrimonio bajo ciertas condiciones de organización y control.

517 De acuerdo con la documentación de la *Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce* (RSA), las primeras exposiciones públicas en Londres fueron organizadas por esta entidad, así: en 1760 la primera exposición de pintores y escultores contemporáneos y en 1761 la primera exposición industrial. Consultado el 23 de agosto de 2012, en: <http://www.thersa.org/about-us/history-and-archive/rsa-history-timeline>

El sentido de *compilación* (como variante de *colección*) fue aplicado también a algunas publicaciones tituladas con el nombre de “museo”. Entre 1764 y 1766, la *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce* publicó seis volúmenes de la serie titulada *Museum Rusticum et Commerciale: or, Select papers on agriculture, commerce, arts, and manufactures. Drawn from experience, and communicated by gentlemen engaged in these pursuits*. Se trataba de una compilación de textos elaborados por los miembros de esta Sociedad, o sometidos al escrutinio de los mismos por ciudadanos interesados en participar en esta publicación, en los que se consignaron resultados de experimentos en agricultura y diversas experiencias relacionadas con los oficios y comercialización de la explotación de la tierra y los animales en las granjas⁵¹⁸.

Así pues, en el amplio contexto de la historia del coleccionismo y de las exposiciones universales, el origen de la dificultad de comprensión del museo contemporáneo como sistema se sitúa concretamente en el establecimiento de colecciones abiertas al público en el siglo XVII, donde puede ubicarse el surgimiento del museo moderno. Hasta ese momento, a las grandes colecciones privadas —pertenecientes a la realeza, la nobleza y la Iglesia— solo tenían acceso unos pocos privilegiados, previa invitación de los coleccionistas o, en el caso de los tesoros de las iglesias, su apertura a los fieles solo ocurría en ocasiones especiales. Los procesos culturales de los siglos XV y XVI en Europa habían generado una amplia y variada terminología que caracterizó los intereses de los coleccionistas humanistas y enciclopédicos, donde el término *museum* incluía las categorías intelectuales de *bibliotheka*, *thesaurus* y *pandechion*, así como concepciones espaciales relacionadas con el *studio*, *casino*, *cabinet/gabinetto*, *galleria* y *theatro*⁵¹⁹. De acuerdo con ello, el museo fue asumido como un *theatrum* (o *domus*) *sapientiae*, un *theatrum mundi*, con una clara función de representación del mundo real, organizado de manera ideal e ilustrado en un microcosmos.

Situado en un área de convergencia entre el ámbito privado y el público, entre la noción monástica de estudio y la actividad contemplativa, el espacio del museo como estructura epistemológica del Renacimiento tardío, de acuerdo con P. Findlen, se caracterizaba por la concepción humanista del coleccionismo como estrategia textual (de interpretación de la realidad a partir de la categorización y clasificación de sus evidencias) y por la conformación de colecciones en función de las demandas sociales de prestigio y exhibición⁵²⁰.

518 Max Louis Kent. *The British Enlightenment and the Spirit of the Industrial Revolution: The Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (1754-1815)*, (Doctoral Dissertation, University of California, Los Angeles, 2007): 134.

519 Paula Findlen (1989). “The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy”. Op. cit.

520 Ídem.

Con la consolidación de las disciplinas científicas surgió la especialización misma de los museos —dotados de colecciones cada vez más investigadas, documentadas y complejas— lo que corresponde a su clasificación tradicional según su objeto de estudio, en parte coincidente con la organización académica tradicional en las universidades e institutos de investigación (vistos desde la museología *especial*, los museos se han clasificado en las grandes categorías de museos de arqueología, de arte, de ciencias naturales, de ciencia y tecnología, de etnografía/antropología y de historia).

El énfasis educativo surgido con el museo moderno, acorde con los principios de la Ilustración, el republicanismo y los efectos sociales de la revolución industrial, llevó a situar los museos, junto con las bibliotecas y los periódicos, en el centro de las estrategias políticas para impulsar la educación del pueblo a través de colecciones abiertas al público. De esta forma, a las funciones iniciales de adquisición y conservación, investigación y exhibición, contemplación y deleite, se sumaron las relaciones entre museo y educación (museo y conocimiento, museo y representación, museo y otredad), museo e historia (museo y documento, museo y memoria), museo y política (museo y poder, museo y exclusión/inclusión, museo y ética). A lo anterior se agregó el papel de los museos en la sociedad de masas y los mercados generados por la cultura del turismo y del espectáculo.

La difusa caracterización del museo entró en crisis en la segunda mitad del siglo XX, junto con la dificultad de caracterizar la profesión misma de los museos. Hacia 1980 Daniel R. Porter señaló la confusión existente entre la consideración del trabajo del museo como una profesión y la definición de la museología como una disciplina. D. R. Porter atribuyó esta confusión al *carácter informal* de los museos que les ha dificultado establecer cuál es su propia naturaleza y determinar una clasificación general y uniforme que les permita adquirir consistencia, lo cual les ha impedido acceder a una formación objetiva sobre las prácticas que debe desarrollar cada tipología de museos⁵²¹.

La causa de esta dificultad se encuentra en los diversos enfoques disciplinares de la museología que han propuesto distintas aproximaciones a los problemas que plantea el museo. Algunos museólogos proponen la definición tradicional del museo como institución formalmente constituida. Otros centran la definición en la distribución de las funciones básicas al interior del organismo, focalizadas para algunos en la investigación y conservación de sus colecciones o patrimonio cultural y

521 Daniel R. Porter, citado por: Francisca Hernández Hernández. *Planteamientos teóricos de la museología*, Op.cit.: 93.

natural, para otros en su continua acción educativa, sus posibilidades de apoyo a la educación formal y sus oportunidades de educación informal a lo largo de la vida. Otros museólogos parten de un fundamento filosófico para afirmar que el ámbito del museo se concentra en la exploración de una relación específica del ser humano con la realidad. Y otros sitúan en los fines sociales y políticos del museo el centro de su actividad y razón de ser. En gran parte esta diversidad de enfoques opuestos es alimentada por una brecha, cada vez mayor, entre la museología teórica y la museología aplicada, entre la museología y la museografía, entre la museología *general* y la museología *especial*. A estas formas divergentes de concebir los museos, se suma el contexto específico en el que ha surgido y se desarrolla cada museo, el cual establece su caracterización particular geográfica, histórica, étnica y social que determina a su vez una orientación ideológica⁵²². Desde otra perspectiva, Judith K. Spielbauer sostiene que el museo no puede ser un fin en sí mismo sino un medio para lograr objetivos fundamentales, entre los que se incluyen “favorecer la percepción de la interdependencia de los mundos natural, social y estético, ofreciendo información y experiencia, y facilitando la comprensión de uno mismo en su propio contexto, y la propia experiencia gracias también al contexto”⁵²³.

Analizando los niveles de interactividad y las posibilidades que ofrecen o han ofrecido los museos en este campo (en forma similar a lo que ha ocurrido en otras instituciones sociales), el museólogo de las ciencias mexicano Jorge Padilla González ha planteado la existencia de cuatro generaciones de museos, retomando a su vez la teoría que la investigadora británica Paulette M. McManus propuso en 1992 cuando describió la sucesión de tres generaciones en el desarrollo histórico de los museos de ciencias⁵²⁴. Según J. Padilla, los museos de primera generación corresponden a los museos tradicionales con enfoque histórico, como los museos de arte y de arqueología, en los que el énfasis se encuentra en la contemplación de las colecciones y en la conservación del patrimonio cultural. Dentro de los museos de segunda generación se hallan los primeros museos dedicados a la historia de la ciencia, las técnicas y las tecnologías⁵²⁵, presentando recursos complementarios o experimentos diseñados para demostrar determinados fenómenos, los cuales ofrecen una interactividad básica consistente en la activación directa del

522 Mathilde Bellaigue-Scalbert, citada por: Francisca Hernández Hernández. Op.cit.: 106.

523 ICOFOM Study Series, N.º 12, 1987, p. 281. Citada en: Georges-Henri Rivière. *La museología. Curso de museología / Textos y testimonios*. Traducción de Antón Rodríguez Casal (Madrid, Akal, 1993): 471.

524 Paulette M. McManus, “Topics in Museums and Science Education”, *Studies in Science Education*, Vol. 20, 1 (1992): 157-182.

525 Entre estos museos de segunda generación sobresale el *Deutsches Museum* de Munich, fundado

funcionamiento de las máquinas o en la realización de actividades de demostración, siguiendo determinados pasos o indicaciones, de tal manera que los públicos continúan siendo básicamente receptores. Los museos de tercera generación centran su atención, ya no en los objetos o colecciones históricas, sino en los conceptos y las ideas, en los fenómenos naturales y en las teorías y los principios científicos; estos museos trabajan con exposiciones temáticas, recursos visuales de diverso orden y elementos interactivos más complejos, diseñados con tecnologías recientes para propiciar la participación directa de los visitantes, con un enfoque estimulante y lúdico. Si bien en estos museos los recursos interactivos ofrecen múltiples opciones a los visitantes, sus posibilidades han sido previamente determinadas en su totalidad⁵²⁶. Por el contrario, los museos de cuarta generación se concentran en crear nuevas formas de relación de los visitantes con el campo del conocimiento que es objeto del museo, teniendo como meta principal la posibilidad de obtener respuestas individuales no uniformes o predeterminadas por parte de los visitantes y el ofrecimiento de espacios libres de construcción creativa. Estos museos pueden llegar a ofrecer a sus públicos la opción de participar en la redefinición de las exposiciones y actividades, invitándolos a utilizar sus recursos para responder de distintas maneras a sus expectativas, analizar problemas de la vida cotidiana desde diversas perspectivas y realizar debates sobre distintos temas de interés público, generando nuevas relaciones con la sociedad⁵²⁷.

Finalmente, la complejidad de la caracterización del museo como sistema se vincula estrechamente con la diversidad cultural, la cual plantea asimismo otra perspectiva de diversidad de concepciones del museo, dado que cada sociedad y cada comunidad atribuye un particular sentido, valor y uso a su patrimonio cultural y natural. La creciente pluralidad en la concepción de los museos desde mediados del siglo XX, ha generado en la actualidad la coexistencia de algunas nociones de museo que resultan contradictorias entre sí, no tanto porque sean nociones excluyentes sino porque ponen su énfasis en extremos opuestos y en sistemas de valoración del patrimonio cultural y natural que rivalizan en

en 1903 con el nombre de *Museo Alemán de Obras Maestras de las Ciencias Naturales y la Tecnología*, cuyo patrimonio inició con la donación de las colecciones de la Academia Bávara de Ciencias. Consultado el 18 de enero de 2014 en: <http://www.deutsches-museum.de/information/wir-ueber-uns/museums-geschichte/gruendung/>

526 La mayoría de los museos de ciencia y tecnología que funcionan en la actualidad, corresponde a los museos de tercera generación.

527 Jorge Padilla González del Castillo, "Desarrollo de los museos y centros de ciencia en México". En: José Antonio Chamizo (coord.), *Encuentros con la ciencia. El impacto social de los museos y centros de ciencia*, (México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología / Asociación Mexicana de Museos y Centros de Ciencia y Tecnología, 2000): 83-106.

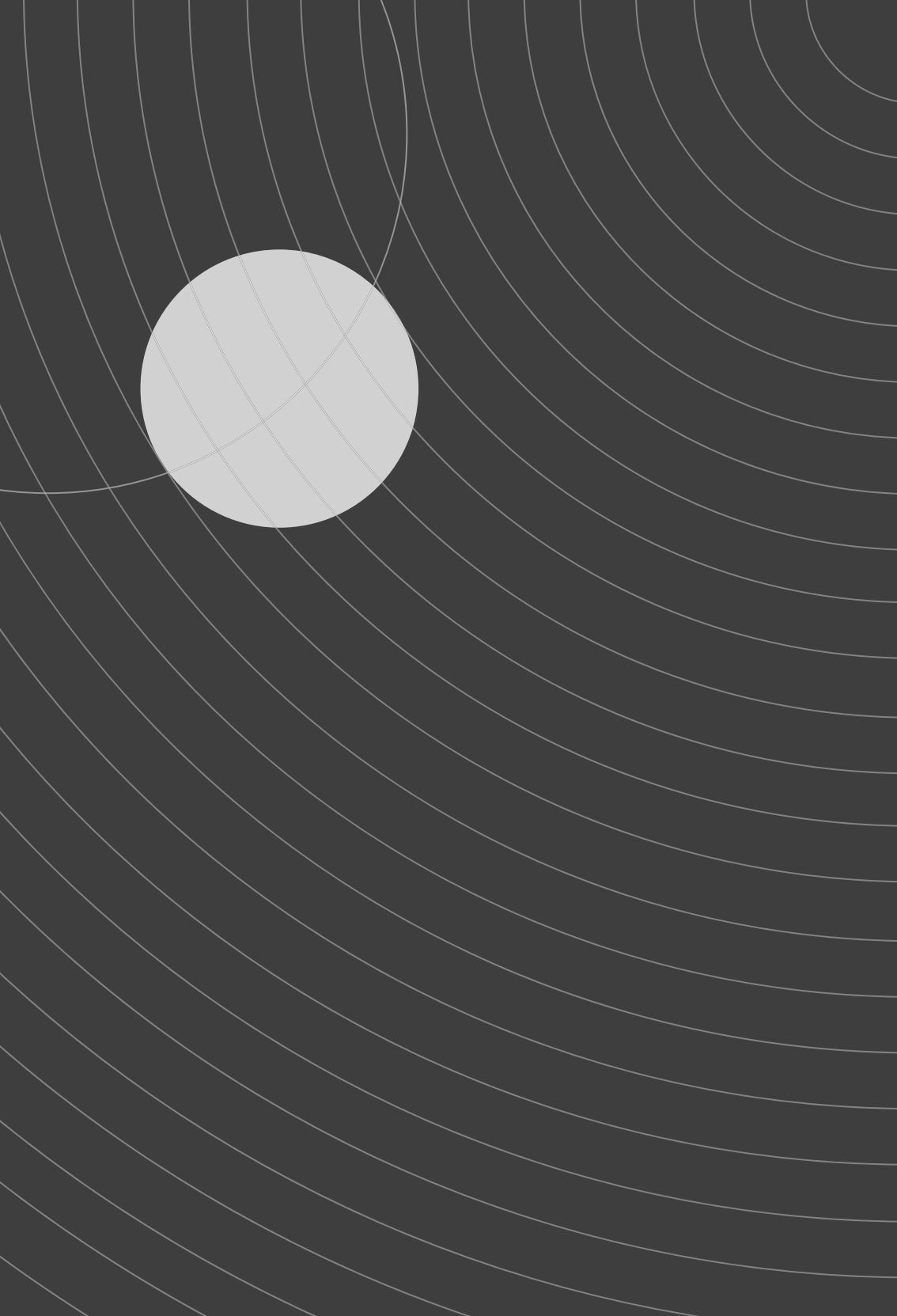
forma radical. Desde los museos como espacios sagrados o sacralizantes que conservan *reliquias* del pasado, tesoros únicos u obras de arte con un *aura* especial, concentrados en el diseño de espacios que posibilitan la experiencia estética, hasta los museos como espacios influidos por la industria del entretenimiento y el mercado de consumo masivo, o por la necesidad de generar un impacto económico importante en su entorno local para garantizar su propia sostenibilidad a través de la explotación del sentido del espectáculo. Desde los museos como espacios de colonización que construyen una imagen primitiva del “otro” para justificar y consolidar la imagen civilizada de “sí mismo” —a través de un sistema de valores que ha orientado la conformación de colecciones de piezas de otras culturas aún con la mirada colonialista, racista y machista de los antiguos gabinetes de *curiosidades* extraídas de culturas “inferiores”—, hasta el desarrollo del cuarto paradigma llamado “post-museo”, que trasciende al museo mismo y trabaja por la inclusión social, el empoderamiento de las comunidades a las cuales sirve, la promoción del entendimiento social y la participación activa de los públicos en la construcción de los discursos, transformando así radicalmente su anterior papel de consumidores pasivos⁵²⁸. Esto último coincide con las tendencias democráticas contemporáneas de participación ciudadana en los distintos niveles de los sistemas políticos, así como en los tradicionales medios masivos de comunicación, los cuales han incorporado espacios de expresión de sus lectores o usuarios a través de las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones, con herramientas cada vez más dinámicas de acceso masivo, aprovechando la existencia de la virtualidad y las crecientes relaciones horizontales promovidas por la red mundial del ciberespacio.

Así, la constante progresión geométrica en la extensión del ámbito de Internet, con sus facilidades de acceso y disponibilidad de herramientas tecnológicas, ha permitido a los museos no solo ofrecer a sus usuarios cada vez mayores oportunidades de conocimiento de sus colecciones —con enormes posibilidades para ampliar la investigación y documentación de los objetos y conocer muchas más piezas que el limitado número que es posible exhibir en el espacio disponible de las galerías de exposición— sino también diversas opciones de interacción con las colecciones y sus historias, con los curadores y otros miembros del museo e, incluso, con otros visitantes o simpatizantes del museo. Lo anterior, a su vez, permitirá ampliar indefinidamente las posibilidades de percibir múltiples experiencias virtuales del museo real y, al

528 Janet Marstine (ed.). *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. (Oxford, Blackwell Publishing, 2006): 8-21.

mismo tiempo, otras dimensiones de la realidad en el museo virtual, potenciando la singularidad del *derecho al museo* en esta nueva condición dual a partir de la creciente penetración de Internet en todos los ámbitos de la sociedad. En este contexto cambiante, los museos han comenzado a asumir de lleno la visión premonitoria del sociólogo Tim Jordan sobre los mitos de la frontera tecnológica virtual y los campos de poder en el ciberespacio: “La virtualidad, haya sido escogida por nosotros mismos o no, ha crecido en forma paralela a la realidad y nos envuelve a todos. El ciberespacio y sus *vidas* virtuales necesitan que sus *formas* culturales, políticas y económicas sean analizadas por sus *significados* y por sus *consecuencias sociales*”⁵²⁹.

529 Tim Jordan. *Cyberpower: The culture and politics of cyberspace and the Internet*. (London: Routledge, 1999): 2. Subrayado fuera del texto.



Anexos

Anexo 1. Comparación de categorías de análisis como componentes del museo

Categorías iniciales de análisis	Relación con la definición de museo, del Consejo Internacional de Museos (ICOM)	Relación con los <i>Conceptos Fundamentales de la Museología</i> – Comité Internacional para la Museología del ICOM (ICOFOM), 2009	Relación con las Áreas Curriculares de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio UN	Relación con los temas de estudio en <i>ICOFOM Study Series (ISS) N° 01-42 (1983-2013)</i>
1) Museo-lugar/ territorio		Arquitectura (Derivados: Arquitecto. Arquitecto de interiores. Programa arquitectónico. Correlatos: decorado, iluminación, expografía, museografía, escenografía).	Museología (Conceptos fundamentales de la Museología - Introducción a la Teoría del Patrimonio)	ISS 01 (1983): Methodology of Museology and Professional Training ISS 02 - ISS 03 - ISS 04 - ISS 05 (1983): Museum - Territory - Society. New tendencies / New practices. ADDENDA 1 - 2 - 3 ISS 12 - ISS 13 (1987): Museology and Museums I – II
	Institución permanente, abierto al público	Institución (Correlatos: Acuario. Arbolario. Bioparque. Biodomo. Centro de Arte. Centro de Exposiciones. Centro de Ciencia. Centro de Interpretación. Centro de la Naturaleza. Camino (o sendero) de observación. Circuito de museos. Ciudad histórica. Ecomuseo. Galería de Arte. Historial. Sociedad de historia. <i>Historium</i> . Jardín botánico. Jardín zoológico. Museobus, Parque natural. Planetario. Reserva natural. Sitio histórico. Lugar histórico. Territorio. Tesoro de iglesia).	Seminarios de Museología I y II (La Fuerza del Lugar: Museología y Territorio)	ISS 17 (1990): Museology and the Environment ISS 22 (1993): Museums, Space and Power ISS 32 (2000) - ISS 32 Supplement - ISS 33 (2004): Museology and the Intangible Heritage I – Supplement I – Supplement II
		Museografía (Derivados: museógrafo, museográfico. Correlatos: expografía, escenografía, funciones museales).	Diseño de exposiciones y museografía I y II Museos, memoria y redes sociales	ISS 40 (2011): The Dialogic Museum and the Visitor Experience ISS 41 (2012) part 1 and 2: Empowering the visitor: process, progress, protest ISS 42 (2013): The Special Visitor: Each and Every One of Us

2) Museo- contenido/ patrimonio	Adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio material e inmaterial de la Humanidad	Colección (Derivados: coleccionar – coleccionista – coleccionismo. Correlatos: adquisición – preservación – catalogación – documentación – investigación – conservación – restauración – exposición – gestión de colecciones). Museal (Derivados: musealización. Correlatos: Campo, relación específica, realidad, presentación sensible, aprehensión sensible). Musealización (Correlato: musealidad. <i>museumum</i>, objeto de museo, objeto/documento, presentación, preservación, investigación, comunicación, selección, suspensión, separación, tesaurización). Objeto (Correlatos: artefactos, autenticidad, cosa, obra de arte, espécimen, cosa verdadera, <i>expôt</i> (objeto de museo expuesto), objeto transicional, objeto fetiche, objeto testimonio, colección, sustituto, copia). Patrimonio Derivados: patrimoniología. Correlatos: bien (bien), cosa, comunidad, <i>expôt</i>, herencia, identidad, imagen, memoria, mensaje, monumento, objeto, realidad, reliquia cultural, semióforo, sujeto, testigo, territorio, tesoro nacional, tesoro humano viviente, valor). Preservación (Correlatos: adquisiciones, bienes, cosas, comunidad, conservador, inventario, gestión de colecciones, administración de colecciones, <i>régisseur</i> de colecciones, material, inmaterial, monumento, objeto, patrimonio, realidad, reliquia, restauración, restaurador, semióforo, alienación).	Administración de colecciones I y II	ISS 06 (1983) - ISS 07 (1984): Collecting today for tomorrow I - II ISS 08 - 09 (1985): Originals and Substitutes in Museums I - II ISS 21 (1992): Museological Research ISS 23 (1994): Object - Document? ISS 26 (1996): Museology and Art ISS 27 - ISS 28 (1997): Museology and Memory I - II ISS 32 (2000) - ISS 32 Supplement - ISS 33 (2004): Museology and the Intangible Heritage I - Supplement I - Supplement II ISS 35 (2006): Museology and History ISS 39 (2010): Deaccession and Return of Cultural Heritage - A New Global Ethics
--	---	---	---	--

3) Museo- investigación	Efectúa investigaciones sobre el patrimonio material e inmaterial de la Humanidad	Investigación (Derivados: investigador. Correlatos: conservador (curador), preservación, comunicación, museología). Objeto (Correlatos: artefactos, autenticidad, cosa, obra de arte, espécimen, cosa verdadera, <i>expôt</i> (objeto de museo expuesto), objeto transicional, objeto fetiche, objeto testimonio, colección, sustituto, copia). Patrimonio Derivados: patrimoniología. Correlatos: bien (bien), cosa, comunidad, <i>expôt</i>, herencia, identidad, imagen, memoria, mensaje, monumento, objeto, realidad, reliquia cultural, semióforo, sujeto, testigo, territorio, tesoro nacional, tesoro humano viviente, valor).	Museología (Conceptos fundamentales de la Museología - Introducción a la Teoría del Patrimonio) - Administración de colecciones I y II	ISS 01 (1983): Methodology of Museology and Professional Training ISS 21 (1992): Museological Research ISS 23 (1994): Object - Document? ISS 27 – ISS 28 (1997): Museology and Memory I – II ISS 35 (2006): Museology and History ISS 38 (2009) - supplement-eng-fr: Museology - back to basics -Supplement
-----------------------------------	--	--	---	--

4) Museo- comunicación y educación	Comunica y exhibe el patrimonio material e inmaterial de la Humanidad, para fines de estudio, educación [...]]	Comunicación (Correlatos: exposición, educación, difusión, mediación, medios, transmisión). Educación (Derivados: educación museal, educación permanente, educación informal, educación durante toda la vida, educación popular, ciencias de la educación, servicio educativo. Correlatos: aprendizaje, enseñanza, enseñanza, despertar, formar, formación, instrucción, pedagogía, educación permanente, transmisión, didáctica, acción cultural, animación, mediación, desarrollo). Exposición (Derivados: exponer, expógrafo, expografía, expología, expôt. Correlatos: publicitar, comisario de exposición, catálogo de exposición, comunicación, concepto de exposición, espacio, mostrar, galería, instalación, medios, mensaje, metáfora, puesta en escena, objeto didáctico, elemento de presentación, presentar, realidad ficticia, reconstitución, sala de exposición, escenógrafo, escenografía, signo, inauguración, visitante, visualización, realidad). Museal (Derivados: musealización. Correlatos: Campo, relación específica, realidad, presentación sensible, aprehensión sensible). Museografía (Derivados: museógrafo, museográfico. Correlatos: expografía, escenografía, funciones museales).	Educación en museos – Comunicación y estudios de públicos – Diseño de exposiciones y museografía I y II – Tecnologías de la información y entornos virtuales – Gestión y marketing de instituciones museales I y II	ISS 19 - ISS 20 (1991): The Language of Exhibitions I - II ISS 24 (1994) - ISS 25 (1995): Museum and community I - II ISS 27 - ISS 28 (1997): Museology and Memory I - II ISS 33 (2002): Museology and Presentation - original or virtual? ISS 35 (2005): Museology and Audience ISS 36 (2007): Museology and Techniques ISS 40 (2011): The Dialogic Museum and the Visitor Experience ISS 41 (2012) part 1 and 2: Empowering the visitor: process, progress, protest ISS 42 (2013): The Special Visitor: Each and Every One of Us
--	---	---	---	--

5) Museo- deleite y goce	Comunica y exhibe [...] para fines de [...] deleite.	Exposición (Derivados: exponer, expógrafo, expografía, expología, expôt) Correlatos: publicar, comisario de exposición, catálogo de exposición, comunicación, concepto de exposición, espacio, mostrar, galería, instalación, medios, mensaje, metáfora, puesta en escena, objeto didáctico, elemento de presentación, presentar, realidad ficticia, reconstitución, sala de exposición, escenógrafo, escenografía, signo, inauguración, visitante, visualización, realidad). Museal (Derivados: musealización. Correlatos: Campo, relación específica, realidad, presentación sensible, aprehensión sensible). Museografía (Derivados: museógrafo, museográfico. Correlatos: expografía, escenografía, funciones museales).	Diseño de exposiciones y museografía I y II – Educación en museos – Comunicación y estudios de públicos – Tecnologías de la información y entornos virtuales– Gestión y marketing de instituciones museales I y II	ISS 19 - ISS 20 (1991): The Language of Exhibitions I - II ISS 33 (2002): Museology and Presentation - original or virtual? ISS 35 (2005): Museology and Audience ISS 36 (2007): Museology and Techniques ISS 40 (2011): The Dialogic Museum and the Visitor Experience ISS 42 (2013): The Special Visitor: Each and Every One of Us
------------------------------------	--	---	---	---

6) Museo-sociedad	Al servicio de la sociedad y de su desarrollo	Ética (Correlatos: moral, valores, fines, deontología). Museo (Derivados: ciber-museo, museal, musealidad, musealia, musealización, museo virtual, museología, nueva museología, museografía, museólogo, museológico. Correlatos: realidad, exposición, institución, colecciones privadas). Museal (Derivados: musealización. Correlatos: Campo, relación específica, realidad, presentación sensible, aprehensión sensible). Musealización (Correlato: musealidad, <i>museumium</i>, objeto de museo, objeto/documento, presentación, preservación, investigación, comunicación, selección, suspensión, separación, tesaurización). Museología (Derivados: museológico, museólogo. Correlatos: museo, museografía, nueva museología, museal, musealizar, museificar (peyorativo), musealidad, musealización, <i>museumium</i>, <i>musealia</i>, objeto de museo, realidad). Patrimonio (Derivados: patrimoniología. Correlatos: bien (bien), cosa, comunidad, expôt, herencia, identidad, imagen, memoria, mensaje, monumento, objeto, realidad, reliquia cultural, semióforo, sujeto, testigo, territorio, tesoro nacional, tesoro humano viviente, valor).	Museología (Conceptos fundamentales de la Museología - Introducción a la Teoría del Patrimonio) - Seminario de Museología I y II - Museos, memoria y redes sociales - Comunicación y estudios de públicos - Gestión y marketing de	ISS 01 (1983): Methodology of Museology and Professional Training ISS 02 - ISS 03 - ISS 04 - ISS 05 (1983): Museum - Territory - Society. New tendencies / New practices. ADDENDA 1 - 2 - 3 ISS 12 - ISS 13 (1987): Museology and Museums I - II ISS 14 - ISS 15 (1988): Museology and Developing Countries - help or manipulation? I - II ISS 16 (1989): Forecasting - a museological tool? Museology and Futurology ISS 27 - ISS 28 (1997): Museology and Memory I - II ISS 31 (1999): Museology and Philosophy ISS 35 (2006): Museology and History ISS 37 (2008): Museums, Museology and Global Communication ISS 38 (2009) - supplement-eng-fr: Museology -
--------------------------	--	---	---	---

7) Museo-nación e identidad	Al servicio de la sociedad y de su desarrollo [...] investiga, comunica y exhibe el patrimonio material e inmaterial de la Humanidad	Patrimonio Derivados: patrimoniología. Correlatos: bien (bien), cosa, comunidad, expôt, herencia, identidad, imagen, memoria, mensaje, monumento, objeto, realidad, reliquia cultural, semióforo, sujeto, testigo, territorio, tesoro nacional, tesoro humano viviente, valor). Sociedad (Derivados: museo de sociedad (museo social). Correlatos: comunidad, museo comunitario, desarrollo comunitario, programa de desarrollo, ecomuseo, identidad, público).	Museología (Conceptos fundamentales de la Museología - Introducción a la Teoría del Patrimonio)	ISS 10 - ISS 11 (1986): Museology and Identity I - II ISS 27 - ISS 28 (1997): Museology and Memory I - II ISS 29 -ISS 30 (1998): Museology and Globalisation I - II ISS 31 (1999): Museology and Philosophy ISS 35 (2006): Museology and History ISS 37 (2008): Museums, Museology and Global Communication
-----------------------------	---	---	--	--

8) Museo- derechos culturales	<i>Institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo [...] para fines de estudio, educación y deleite</i>	Ética (Correlatos: moral, valores, fines, deontología). Museo (Derivados: ciber-museo, museal, musealizar, musealidad, <i>musealia</i>, musealización, museo virtual, museología, nueva museología, museografía, museólogo, museológico. Correlatos: realidad, exposición, institución, colecciones privadas). Museal (Derivados: musealización. Correlatos: Campo, relación específica, realidad, presentación sensible, aprehensión sensible). Musealización (Correlato: musealidad, <i>musealium</i>, objeto de museo, objeto/documento, presentación, preservación, investigación, comunicación, selección, suspensión, separación, tesaurización). Museología (Derivados: museológico, museólogo. Correlatos: museo, museografía, nueva museología, museal, musealizar, museificar (peyorativo), musealidad, musealización, <i>musealium</i>, <i>musealia</i>, objeto de museo, realidad). Patrimonio Derivados: patrimoniología. Correlatos: bien (bien), cosa, comunidad, expôt, herencia, identidad, imagen, memoria, mensaje, monumento, objeto, realidad, reliquia cultural, semióforo, sujeto, testigo, territorio, tesoro nacional, tesoro humano viviente, valor).	Museología (Conceptos fundamentales de la Museología - Introducción a la Teoría del Patrimonio) – Seminario de Museología I y II – Museos, memoria y redes sociales – Gestión y marketing de instituciones museales I y II	ISS 27 – ISS 28 (1997): <i>Museology and Memory I – II</i> ISS 32 (2000): <i>Museology and the Intangible Heritage</i> ISS 32 (2000) Supplement: <i>Museology and the Intangible Heritage</i> ISS 33 (2004) Supplement II: <i>Museology and Intangible Heritage II</i> ISS 33 (2003): <i>Museology – an instrument for unity and diversity?</i> ISS 34 (2003): <i>Museology – an instrument for unity and diversity?</i> ISS 36 (2007): <i>Museology and Techniques (include Museos y Patrimonio Universal)</i> ISS 41 (2012) part 1 and 2: <i>Empowering the visitor: process, progress, protest</i> ISS 42 (2013): <i>The Special Visitor: Each and Every One of Us</i>
---	--	---	---	--

9) Museo- musealización	Adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio material e inmaterial de la Humanidad	Museo (Derivados: ciber-museo, museal, musealidad, <i>musealia</i>, musealización, museo virtual, museología, nueva museología, museografía, museólogo, museológico. Correlatos: realidad, exposición, institución, colecciones privadas). Museal (Derivados: musealización. Correlatos: Campo, relación específica, realidad, presentación sensible, aprehensión sensible). Musealización (Correlato: musealidad, <i>musealium</i>, objeto de museo, objeto/documento, presentación, preservación, investigación, comunicación, selección, suspensión, separación, tesaurización). Objeto (Correlatos: artefactos, autenticidad, cosa, obra de arte, espécimen, cosa verdadera, <i>expôt</i> (objeto de museo expuesto), objeto transicional, objeto fetiche, objeto testimonio, colección, sustituto, copia).	Museología (Conceptos fundamentales de la Museología - Introducción a la Teoría del Patrimonio) – Seminarios de Museología I y II (La Fuerza del Lugar: Museología y Territorio) – Museos, memoria y redes sociales	ISS 01 (1983): Methodology of Museology and Professional Training ISS 08 - 09 (1985): Originals and Substitutes in Museums I - II ISS 12 - ISS 13 (1987): Museology and Museums I - II ISS 21 (1992): Museological Research ISS 23 (1994): Object - Document? ISS 27 - ISS 28 (1997): Museology and Memory I - II ISS 31 (1999): Museology and Philosophy ISS 35 (2006): Museology and History ISS 38 (2009) - supplement-eng-fr: Museology - back to basics -Supplement
----------------------------	--	---	--	---

10) Museo- permanencia y sostenibilidad	<i>Institución permanente, sin ánimo de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público</i>	Gestión (Derivados: gestor, gestión de colecciones. Correlatos: <i>management</i>, administración, <i>blockbusters</i>, <i>mission statement</i>, proyecto, evaluación, estrategia, planificación, indicadores de <i>performance</i>, derecho de entrada, recolección de fondos, amigos, beneficencia, <i>marketing</i> museal, museo público/privado, asociaciones, recursos humanos, organización sin fines de lucro). Museografía (Derivados: museógrafo, museográfico. Correlatos: <i>expografía</i>, <i>escenografía</i>, funciones museales). Patrimonio Derivados: <i>patrimoniología</i>. Correlatos: bien (bien), cosa, comunidad, <i>expét</i>, herencia, identidad, imagen, memoria, mensaje, monumento, objeto, realidad, reliquia cultural, semióforo, sujeto, testigo, territorio, tesoro nacional, tesoro humano viviente, valor).	Gestión y <i>marketing</i> de instituciones museales I y II	ISS 01 (1983): <i>Methodology of Museology and Professional Training</i> ISS 12 - ISS 13 (1987): <i>Museology and Museums I - II</i> ISS 16 (1989): <i>Forecasting - a museological tool? Museology and Futurology</i> ISS 19 - ISS 20 (1991): <i>The Language of Exhibitions I - II</i> ISS 22 (1993): <i>Museums, Space and Power</i> ISS 24 (1994) - ISS 25 (1995): <i>Museum and community I - II</i> ISS 35 (2005): <i>Museology and Audience</i> ISS 37 (2008): <i>Museums, Museology and Global Communication</i> ISS 38 (2009) - supplement-eng-fr: <i>Museology - back to basics -Supplement</i> ISS 40 (2011): <i>The Dialogic Museum and the Visitor Experience</i> ISS 41 (2012) part 1 and 2: <i>Empowering the visitor: process, progress, protest</i> ISS 42 (2013): <i>The Special Visitor: Each and Every One of Us</i>
---	---	---	--	---

Anexo 2. Carácter transversal de los componentes esenciales del museo

Este cuadro reúne el resultado de un ejercicio de priorización de los énfasis en los cuales cada uno de los seis componentes transversales (ubicados en las columnas) interactúa con los 10 componentes iniciales (ubicados en las filas). Al otorgar a cada columna sólo tres opciones de priorización (identificando en las columnas los tres componentes iniciales que interactúan en forma prioritaria con cada componente transversal), el contraste evidenció los componentes iniciales predominantes, de la siguiente forma: los componentes 2 y 6 (Colecciones/Patrimonio, y Sociedad/Públicos) obtuvieron tres espacios cada uno, señalados en naranja, mientras en amarillo se señalan los cuatro componentes iniciales que obtuvieron dos espacios de priorización cada uno (Edificio/Lugar/Territorio, Comunicación y Educación, Nación e Identidad, Permanencia/ Sostenibilidad). Por último, los componentes 3, 5, 8 y 9 (Investigación, Deleite/Goce, Derechos Culturales, y Musealización) obtuvieron sólo un espacio cada uno, señalado en gris, lo cual corresponde a una tendencia predominante en muchos museos.

Exhibición	Culto / Ritual	Preservación / Conservación / Restaur.	Protección / Custodia / Seguridad	Planificación / Gestión	Gestores /Equipo de trabajo
1. Edificio / Lugar / Territorio					
2. Colecciones / Contenido / Patrimonio					
3. Investigación /Estudio /Interpretación					
4. Comunicación y Educación					
5. Deleite / Goce / Contemplación					
6. Sociedad /Públicos y Comunidades					
7. Nación e identidad /Memoria					
8. Derechos culturales /Inclusión/Accesibilidad					
9. Musealización					
10. Permanencia / Sostenibilidad/marketing					

Anexo 3. Artículos de la Constitución Política de Colombia (1991)* relacionados, directa o indirectamente, con los derechos culturales y la razón de ser de los museos

Artículo 1. Colombia es un Estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista, fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo y la solidaridad de las personas que la integran y en la prevalencia del interés general.

Artículo 2. Son fines esenciales del Estado: [...] facilitar la participación de todos en las decisiones que los afectan y en la vida económica, política, administrativa y cultural de la Nación; [...]

[...] **Artículo 7.** El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana.

Artículo 8. Es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación.

[...] **Artículo 13.** Todas las personas nacen libres e iguales ante la ley, recibirán la misma protección y trato de las autoridades y gozarán de los mismos derechos, libertades y oportunidades sin ninguna discriminación por razones de sexo, raza, origen nacional o familiar, lengua, religión, opinión política o filosófica. [...]

[...] **Artículo 16.** Todas las personas tienen derecho al libre desarrollo de su personalidad sin más limitaciones que las que imponen los derechos de los demás y el orden jurídico.

[...] **Artículo 18.** Se garantiza la libertad de conciencia. Nadie será molestado por razón de sus convicciones o creencias ni compelido a revelarlas ni obligado a actuar contra su conciencia.

[...] **Artículo 20.** Se garantiza a toda persona la libertad de expresar y difundir su pensamiento y opiniones, la de informar y recibir información veraz e imparcial, y la de fundar medios masivos de comunicación. Estos

* Asamblea Nacional Constituyente. *Constitución Política de Colombia* (segunda edición corregida). En: Gaceta Constitucional N.º 116 (Bogotá: Roto Offset, 20 de julio de 1991): 3-29.

son libres y tienen responsabilidad social. Se garantiza el derecho a la rectificación en condiciones de equidad. No habrá censura.

[...] **Artículo 22.** La paz es un derecho y un deber de obligatorio cumplimiento.

[...] **Artículo 44.** Son derechos fundamentales de los niños: [...] la educación y la cultura, la recreación y la libre expresión de su opinión. [...]

La familia, la sociedad y el Estado tienen la obligación de asistir y proteger al niño para garantizar su desarrollo armónico e integral y el ejercicio pleno de sus derechos. [...]. Los derechos de los niños prevalecen sobre los derechos de los demás.

[...] **Artículo 46.** El Estado, la sociedad y la familia concurrirán para la protección y la asistencia de las personas de la tercera edad y promoverán su integración a la vida activa y comunitaria. [...]

[...] **Artículo 52.** [...] Se reconoce el derecho de todas las personas a la recreación, a la práctica del deporte y al aprovechamiento del tiempo libre. [...]

[...] **Artículo 70.** El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.

La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación.

Artículo 71. La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a las ciencias y, en general, a la cultura. El Estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades.

Artículo 72. El patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado. El patrimonio arqueológico y otros bienes

culturales que conforman la identidad nacional, pertenecen a la Nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles. La ley establecerá los mecanismos para readquirirlos cuando se encuentren en manos de particulares y reglamentará los derechos especiales que pudieran tener los grupos étnicos asentados en territorios de riqueza arqueológica.

[...] **Artículo 79.** Todas las personas tienen derecho a gozar de un ambiente sano. La ley garantizará la participación de la comunidad en las decisiones que puedan afectarlo.

Es deber del Estado proteger la diversidad e integridad del ambiente, conservar las áreas de especial importancia ecológica y fomentar la educación para el logro de estos fines.

[...] **Artículo 82.** Es deber del Estado velar por la protección de la integridad del espacio público y por su destinación al uso común, el cual prevalece sobre el interés particular. [...]

[...] **Artículo 88.** La ley regulará las acciones populares para la protección de los derechos e intereses colectivos, relacionados con el patrimonio, el espacio, la seguridad y la salubridad públicos, la moral administrativa, el ambiente, la libre competencia económica y otros de similar naturaleza que se definen en ella. [...]

[...] **Artículo 93.** Los tratados y convenios internacionales ratificados por el Congreso, que reconocen los derechos humanos y que prohíben su limitación en los estados de excepción, prevalecen en el orden interno.

Los derechos y deberes consagrados en esta Carta, se interpretarán de conformidad con los tratados internacionales sobre derechos humanos ratificados por Colombia.

[...] **Artículo 95.** [...] Son deberes de la persona y del ciudadano:

[...] 4. Defender y difundir los derechos humanos como fundamento de la convivencia pacífica;

5. Participar en la vida política, cívica y comunitaria del país;

[...] 8. Proteger los recursos culturales y naturales del país y velar por la conservación de un ambiente sano; [...]

[...] **Artículo 366.** El bienestar general y el mejoramiento de la calidad de vida de la población son finalidades sociales del Estado. [...]

Anexo 4. Artículos de la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales (2005) relacionados con los museos.**

Artículo 2 - Principios rectores

1. Principio de respeto de los derechos humanos y las libertades fundamentales

Sólo se podrá proteger y promover la diversidad cultural si se garantizan los derechos humanos y las libertades fundamentales como la libertad de expresión, información y comunicación, así como la posibilidad de que las personas escojan sus expresiones culturales. [...]

3. Principio de igual dignidad y respeto de todas las culturas

La protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales presuponen el reconocimiento de la igual dignidad de todas las culturas y el respeto de ellas, comprendidas las culturas de las personas pertenecientes a minorías y las de los pueblos autóctonos.

[...]

7. Principio de acceso equitativo

El acceso equitativo a una gama rica y diversificada de expresiones culturales procedentes de todas las partes del mundo y el acceso de las culturas a los medios de expresión y difusión son elementos importantes para valorizar la diversidad cultural y propiciar el entendimiento mutuo.

[...]

Artículo 7 - Medidas para promover las expresiones culturales

1. Las Partes procurarán crear en su territorio un entorno que incite a las personas y a los grupos a:

a) crear, producir, difundir y distribuir sus propias expresiones culturales, y tener acceso a ellas, prestando la debida atención a las circunstancias y necesidades especiales de las mujeres y de distintos grupos sociales, comprendidas las personas pertenecientes a minorías y los pueblos autóctonos;

b) tener acceso a las diversas expresiones culturales procedentes de su territorio y de los demás países del mundo.

2. Las Partes procurarán también que se reconozca la importante contribución de los artistas, de todas las personas que participan en el proceso creativo, de las comunidades culturales y de las organizaciones que los apoyan en su trabajo, así como el papel fundamental que desempeñan, que es alimentar la diversidad de las expresiones culturales.

** Convención aprobada por la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 33.ª reunión celebrada en París, el 20 de octubre de 2005. La adhesión de Colombia a esta Convención fue aprobada mediante la Ley 1516 del 6 de febrero de 2012.

[...]

Artículo 10 - Educación y sensibilización del público

Las Partes deberán:

a) propiciar y promover el entendimiento de la importancia que revisten la protección y fomento de la diversidad de las expresiones culturales mediante, entre otros medios, programas de educación y mayor sensibilización del público; [...].

Bibliografía***

Achugar, Hugo. “El lugar de la memoria. A propósito de monumentos (motivos y paréntesis)”. En: Jesús Martín-Barbero, Fabio López de la Roche y Jaime Eduardo Jaramillo (eds.). *Cultura y globalización* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales, 1999): 142-167.

Adorno, Theodor W. “Museo Valéry-Proust” (1953). En: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Traducción de Manuel Sacristán (Barcelona: Ediciones Ariel S. A., 1962): 187-200.

Aguilera Jiménez, Patricia. “Museos: interacción para comprender las ciencias”. En: *Revista Ciencia y Desarrollo*, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt), Vol. 38, N.º 260 (julio-agosto de 2012): 42-47.

Alexander, Edward P., and Mary Alexander. *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. 2nd Ed. (Lanham, MD: AltaMira Press, 2008).

Alonso Fernández, Luis. *Introducción a la nueva museología* (Madrid: Alianza Editorial, 1999).

Álvarez Álvarez, José Luis. *Estudios jurídicos sobre el Patrimonio Cultural de España* (Madrid: Marcial Pons Ediciones Jurídicas y Sociales S.A., 2004).

Ames, Michael McClean. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums* (Vancouver: University of British Columbia Press, 1992).

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

Bal, Mieke, “Telling, Showing, Showing Off”. En: *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, Vol. 18, N.º 3 (Spring, 1992): 556-594.

Barry, Ailsa. “NaturePlus - Developing a Personalised Visitor Experience Across the Museum’s Virtual and Physical Environments.” En: J. Trant and D. Bearman (eds). *Museums and the Web 2010: Proceedings* (Toronto: Archives & Museum Informatics. Published March 31, 2010). Consultado el 21 de julio de 2013 en: <http://www.archimuse.com/mw2010/papers/barry/barry.html>

*** Debido a su extensión, no se incluyen en esta bibliografía las numerosas leyes, decretos-ley y otros instrumentos normativos de los cinco países de Iberoamérica analizados en el capítulo IV, los cuales se referencian dentro del texto a lo largo de dicho capítulo. En los casos en que las fuentes publicadas en otros idiomas se han citado en español a lo largo del libro, salvo que se indique el nombre de los traductores, corresponden a traducción directa del autor de este texto.

Bazin, Germain. *The Museum Age*. Translated from the French by Jane van Nuis Cahill (New York: Universe Books Inc., Publishers, 1967).

Bedford, Leslie, "Storytelling: The Real Work of Museums", *Curator* 44/1 (January 2001): 27-34.

Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre (Buenos Aires: Taurus Ediciones, 1989): 15-57.

Bermúdez Peña, Claudia. "Intervención social desde el Trabajo Social: un campo de fuerzas en pugna", *Revista Prospectiva*, N.º 16 (octubre de 2011): 83-101.

Berry, David. *Tradescant Collection. Musaeum Tradescantianum*. Consultado el 12 de octubre de 2012 en: <http://www.ashmolean.museum/ash/amulets/tradescant04.html>

Blasco, María Elida. "De objetos a «patrimonio moral de la nación». Prácticas asociadas al funcionamiento de los museos históricos en la Argentina de las décadas de 1920 y 1930", *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. Debates 2012, Online since 13 December 2012. Consultado el 28 de julio de 2013, en: <http://nuevomundo.revues.org/64679> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.64679

_____. *Iniciativas privadas, intereses políticos y del Estado en la organización de los museos de historia entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX*. Trabajo final presentado para uno de los seminarios del Doctorado en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, titulado "Democracia, Estado y Sociedad en la Argentina contemporánea, 1912-1970", dictado por el Prof. Luis Alberto Romero en el 2.º cuatrimestre del año 2007. Consultado el 4 de agosto de 2013 en: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/blasco3.pdf>

Bolzoni, Lina. *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*. Translated from the Italian by Jeremy Parzen (Toronto: University of Toronto Press Inc., 2001).

Boniface, Priscilla y Fowler, Peter J. *Heritage and Tourism in "the Global Village"* (London: Routledge, 1993).

Bourdieu, Pierre. "Algunas propiedades de los campos". Conferencia dirigida a un grupo de filólogos e historiadores de la literatura, en la École Normale Supérieure de París, noviembre de 1976. Traducción de Martha Pou. En: *Sociología y cultura* (México: Conaculta, 1990): 135-141.

_____. *Raisons Pratiques. Sur la Théorie de l'Action* (Paris, Seuil, 1994).

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 2006).

Bravo de Hermelin, Marta Elena. *Itinerarios culturales 1985-2007 –Voces y presencias–* (Medellín: Editorial Lealon, 2008).

Brisson, Luc. “Las Teogonías de la Grecia Arcaica de los siglos VIII a VI a.C. El modelo hesiódico y el modelo órfico”. Traducción de Jorge Barriuso. En: François Châtelet y Gérard Mairé (eds.). *Historia de las ideologías* (Madrid: Ediciones Akal, 2008): 51-59.

Calvo Serraller, Francisco. “El museo alejandrino”. En: *El museo: historia, memoria, olvido*. Revista de Occidente, N.º 177 (febrero, 1996): 11-21.

Cameron, Duncan F. “The Museum, a Temple or the Forum” (1971). En: Anderson, Gail (Ed.). *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift* (Walnut Creek, California: AltaMira Press, 2004): 61-73.

Carbonell Blanco, José Antonio (ed.). *Memorias del II Encuentro de Abogados Expertos en Legislación Cultural de los países del Convenio Andrés Bello* (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004).

Carr, David. “Mind as verb”. En: Genoways, Hugh H. (ed). *Museum Philosophy for the Twenty-first Century* (Lanham, MD: AltaMira Press, 2006): 11-18.

Carrión Gútiez, Manuel. *Manual de bibliotecas*. 8.ª edición (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez - Pirámide, 2001).

Castellanos Valenzuela, Gonzalo (comp.). *Compendio de Legislación Cultural en Colombia* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010).

Chagas, Mário de Souza. “Cultura, Patrimônio e Memória”, *Ciências e Letras* (Porto Alegre), v. 31 (2002): 15-29.

_____. Intervención sobre la ecuación Museos y patrimonio (*memoria + creatividad*) = *cambio social*, durante el Encuentro “Museos y patrimonio” organizado por ICOM Colombia en el Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 18 de septiembre de 2013.

Chirolla, Gustavo, “Dispositivos artísticos y tecnológicos”. En: Gil, Javier et al. *39 Salón Nacional de Artistas* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004): 25-28.

Choay, Françoise. *The Invention of the Historic Monument*. Translated from the French by Lauren M. O’Connell (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

Clifford, James, “Museums as Contact Zones”. En: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997): 188-219.

Comisión Nacional para el desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). *La vigencia de los derechos indígenas en México* (México: Dirección de Derechos Indígenas – CDI, 2007).

Conn, Steven, *Do Museums Still Need Objects?* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010).

Convenio Andrés Bello. *Legislación cultural de los países del Convenio Andrés Bello* (Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, España, Panamá, Paraguay, Perú, Venezuela). Segunda edición (Bogotá: Convenio Andrés Bello –CAB–, 2004). Versión digital en CD-Rom.

Convenio de Cooperación N.º 176/08 de 2008, suscrito entre la Asociación de Amigos del Museo Nacional y la Fundación Universidad Externado de Colombia, con el objeto de “aunar esfuerzos para formular la Política Nacional de Museos”. *Informe Final. Anexo 3. Análisis para la redacción final de los 4 temas de discusión*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia - Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural, 2009. Consultado el 15 de septiembre de 2013 en: <http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/politica-nacional-de-museos/Documents/anexo3.pdf>

_____. Construcción de la Política Nacional de Museos de Colombia. Relatoria de la Mesa de Trabajo con Educadores y Comunicadores. Bogotá: Ministerio de Cultura-Red Nacional de Museos, Universidad Externado de Colombia, 13 de marzo 2009. Consultado el 6 de abril de 2014, en: <http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/politica-nacional-de-museos/Documents/relatoriaeducadorescomunicadores.pdf>

Cortés Suaza, Gustavo, “Los derechos culturales en el ordenamiento jurídico de Colombia”. En: Ávila Ortiz, Raúl, y Gil Rendón, Raymundo (coords.). *Derechos humanos y derechos culturales*, Tomo II, Derecho y Cultura Vol. 2, N.º 8, Órgano de Divulgación de la Academia Mexicana para el Derecho, la Educación y la Cultura, A.C., México, D.F., Invierno 2002-2003: 51-80.

Cousillas, Ana M. *Los estudios de visitantes a museos: fundamentos generales y principales tendencias* (Buenos Aires, 24 de agosto de 1997). Consultado el 2 de diciembre de 2012, en: <http://www.equiponaya.com.ar/articulos/museologia02.htm>

Dana, John Cotton. *A Library Primer* (Chicago: Library Bureau, 1913).

De Carli, Georgina. “Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos”, ABRA, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Costa Rica, Vol. 24 N.º 33: 55-75.

De la Fuente Andrés, Félix. “Museo y sociedad: Tendencias actuales y nuevas perspectivas”. En: AA.VV. *Museo y Sociedad. Primer Curso de Museos*. Santiago

de Compostela, 11-14 de junio de 1986. ANABAD Galicia. Estudios N.º 3 (Madrid, Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, 1987): 69-86.

De Lima, Blanca. *Seminario sobre historia oral. Taller experimental sobre transcripción de textos para historia oral* (Mérida, Universidad de los Andes – Escuela de Historia, y Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda – Centro de Investigaciones Históricas Pedro Manuel Arcaya, junio de 2008): 7-9. Consultado el 24 de agosto de 2013, en: http://www.saber.ula.ve/mumcoa/galerias/textos/serie_lecc_hist_oral/presentacion8.pdf

De Stefani C., Patricio, “Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX”, *Diseño Urbano y Paisaje*, Año 6, N.º 16, Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje, Universidad Central de Chile, Santiago, Chile (diciembre de 2009): 2-28.

Debord, Guy. *Comments on the Society of the Spectacle*. Translated from the French by Malcolm Imrie (New York: Verso, 2002).

Deflem, Mathieu. *Sociology of Law: Visions of a Scholarly Tradition* (New York: Cambridge University Press, 2008).

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated from the French by Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

Deloche, Bernard. *El museo virtual: hacia una ética de las nuevas imágenes*. Traducción de Lourdes Pérez González (Madrid: Trea, 2002).

Déotte, Jean-Louis. “Le musée n’est pas un dispositif”, *Cahiers Philosophiques* N.º 124 (1.er trimestre 2011): 9-22. Traducido por Andrés Correa Motta, con el título “El museo no es un dispositivo”. Consultados el 24 de febrero de 2012 en:

http://www2.cndp.fr/RevueCPhil/124/JLDeotte_dispositif.pdf
http://www.lauragonzalez.com/ImagenCultura/Deotte_2008_ElMuseoNoEsUnDispositivo.pdf

_____. “Blanchot, la ruina es un modo del aparecer”. En: *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Traducción de Justo Pastor Mellado (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998): 35-51.

Desvallées, André y François Mairesse (dirs.). *Conceptos claves de museología*. Traducción de Armida Córdoba (París: Armand Colin e ICOM-ICOFOM, 2010).

_____. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (París: Armand Colin, 2011).

Do Nascimento Júnior, José, y Chagas, Mário de Souza, “Panorama dos museus no Brasil”. En: IPHAN. *Panoramas museológicos da Ibero-américa*. Vol. 1 (Brasília: Iphan/Demu, 2008): 35-56.

Doering, Zahava D. and Andrew J. Pekarik, “Questioning the Entrance Narrative”, *Journal of Museum Education, Determining Museum Effectiveness: Visitor Studies Today*, Vol. 21, N.º 3 (Fall, 1996): 20-23.

Donato, Eugenio. “The Museum’s Furnace: Notes toward a Contextual Reading of Bouvard and Pécuchet”. En: Josué V. Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Ithaca: Cornell University Press, 1979): 213-238.

Donghai, Su. “Philosophy of Chinese Museums”, *Icofom Study Series 24* (1994): *Museum and Community I*: 105-112.

Doss, Erika Lee. *Memorial Mania: Public Feeling in America* (Chicago: The University of Chicago Press, 2010).

Dudley, Sandra H. (ed.). *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations* (London: Routledge, 2010).

Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (New York: Routledge, 1995).

Edson, Gary, “Museum Management”. En: Boylan, Patrick J. (Edit. & Coord.) *Running a Museum: A Practical Handbook* (Paris: ICOM, 2004): 133-145.

Erll, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Traducción de Johanna Córdoba y Tatjana Louis (Bogotá: CESO-Universidad de los Andes, 2012).

Escalante Gonzalbo, Fernando. “Leer, ¿para qué?”. En: *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública* (México: El Colegio de México, 2007): 59-96.

Falk, John H., Dierking, Lynn D. *The Museum Experience* (Washington: Whalesback Books, 1998).

Fehr, Michael. *Understanding Museum. A proposal: The museum as an autopoietic System* [1993]. Translated from the German by David Ward. En: *Reflecting by Doing. Conceiving and creating an exhibition on the history and the collections of The Historical Museum of Bosnia and Herzegovina, Sarajevo. A workshop arranged by Museumsakademie Joanneum, Graz, and Institute for Art in Context, University of the Arts* (Berlin, Germany, March 27-30, 2008): 73-77.

Publicado originalmente en: Michael Fehr / Clemens Krümmel / Markus Müller (Hrsg.). *Platons Höhle: Das Museum und die elektronischen Medien* (Köln: Wienand, 1995): 11-20.

Fernández Fernández, José Manuel. “Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu”, *Papers. Revista de Sociología*. Universitat Autònoma de Barcelona, Vol. 98, N.º 1 (2013): 33-60.

Fernández Ortega, Jairo A. “Estudio transversal de la ocupación del tiempo libre y determinación de patrones de comportamiento frente a la actividad física de los escolares”, ponencia presentada en el II Simposio Nacional de Investigación y Formación en Recreación. Vicepresidencia de la República, Coldeportes / Fundación Colombiana de Tiempo Libre y Recreación – FUNLIBRE, 27 al 29 de septiembre de 2001. Bogotá, D.C., Colombia. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.redcreacion.org/documentos/simposio2if/JFernandez.htm>

Findlen, Paula. “The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy”, *Journal of the History of Collections* 1: 1 (1989): 59-78.

_____. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy* (Berkeley: University of California Press, 1994).

Fiori, Lavinia y Monsalve, Juan. *El baile del muñeco: estudio sobre el ritual del Amazonas* (Bogotá: Editorial Magisterio, 1995). Consultado el 13 de mayo de 2013 en: www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/baile/vida.htm#MALOCA

Florescano, Enrique (comp.). *El patrimonio cultural de México* (México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Fondo de Cultura Económica, 1993).

Fondazione Renzo Piano. *Story - High Museum of Art Expansion*. Atlanta, U.S.A, 1999/2005. Consultado el 1.º de febrero de 2013, en: <http://rpf.ice.spill.net/project/103/high-museum-of-art-expansion/genesis/>

Foucault, Michel. “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”. Translated from the French by Jay Miskowicz. En: Neil Leach (ed.). *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (New York: Routledge, 1997): 350-356.

_____. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 1968).

_____. *Saber y verdad*. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uriá (Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1985).

Fuentes Romero, Juan José. “La biblioteca en la sociedad de la información”. Universidad de A Coruña, *Boletín de la ANABAD*, 54:1-2 (2004): 814-820

García-Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1990).

_____. “Los usos sociales del patrimonio cultural”. En: Enrique Florescano (comp.). *El patrimonio cultural de México* (México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Fondo de Cultura Económica, 1993): 41-61.

García Vega, Miguel Ángel. “Los museos están admitiendo el regreso de los príncipes”. Entrevista con João Fernandes. En: *El País*, 30 de marzo de 2013. Consultado el 12 de octubre de 2013, en: <http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2013/03/>

Gardner, Albert TenEyck. “Museum in Motion”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 24, n.º 1 (Summer 1965): 12-24.

Gielen, Pascal. “Museumchronotopics: on the representation of the past in museums”, *Museum and society*, 2: 3 (Nov. 2004): 147-160.

Gnecco, Cristóbal, y Zambrano, Marta (Eds.). *Memorias hegemónicas, memorias disidentes. El pasado como política de la historia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad del Cauca, 2000).

Gómez, Pedro Pablo, “La máquina-museo: la monumentación museal y la estructura de la sublimación”, *CALLE14, Revista de investigación en el campo del arte*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, D.C., n.º 2 (diciembre de 2008): 30-39.

Graafland, Johan J. *Economics, Ethics and the Market: Introduction and applications* (Oxon: Routledge, 2007).

Grupo Extracurricular de Lectura “Museología para museólogos”, organizado por estudiantes de la segunda cohorte de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia. *Samuel von Quiccheberg*. Consultado el 12 de agosto de 2012 en: http://www.museologia.co/2011/05/samuel-von-quiccheberg_21.html

Guri-Rosenblit, Sarah. “The Tower of Babel Syndrome in the Discourse of Information Technologies in Higher Education”, *The Open University of Israel, Department of Education and Psychology, Global E-Journal of Open, Flexible and Distance Education*, 1:1 (2001): 28-38.

Habermas, Jürgen, “El concepto de dignidad humana y la utopía realista de los derechos humanos”. Traducción de Javier Aguirre Román, revisada por María Herrera y Eduardo Mendieta. *Diánoia*, Vol. LV, N.º 64 (mayo 2010): 3-25.

Hartog, François, “Tiempo y patrimonio”. Traducción del equipo editorial Unesco, *Museum International. Diversidad Cultural y Patrimonio*. Vol. LVII, N.º 3/227 (septiembre de 2005): 4-15.

Harvey, Edwin R. *Derechos culturales en Iberoamérica y el mundo* (Madrid: Taurus – Quinto Centenario, 1990).

_____. *Los Derechos Culturales. Instrumentos normativos internacionales y políticas culturales nacionales*. Documento informativo presentado en la Cuadragésima sesión del Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales del Consejo Económico y Social de la ONU, Ginebra, 9 de mayo de 2008: 19. Consultado el 13 de mayo de 2013 en: <http://www2.ohchr.org/english/bodies/cescr/docs/discussion/EdwinRHarvey.pdf>

Hayes, Alan; Gray, Matthew y Edwards, Ben. *Social inclusion: Origins, concepts and key themes. Paper prepared for the Social Inclusion Unit, Department of Prime Minister and Cabinet* (Melbourne: Australian Institute of Family Studies, 2008). Consultado el 10 de agosto de 2013 en: http://library.bsl.org.au/jspui/bitstream/1/1010/1/AIFS_SI_concepts_report_20April09.pdf

Heredia Herrera, Antonia. *Archivística general: teoría y práctica* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1988).

_____. “Esquema de un programa archivístico”, *Boletín Anabad*, XXXIII: 1 (1983): 79-84.

Hernández Hernández, Francisca. *El Museo como espacio de comunicación* (Asturias: Trea, 1998).

_____. *Planteamientos teóricos de la Museología* (Asturias: Trea, 2006).

Hooper-Greenhill, Eilean. *Los museos y sus visitantes*. Traducción de Alfredo Álvarez Álvarez (Gijón: Trea, 1998).

_____. *Museums and the Shaping of Knowledge* (London: Routledge, 2003).

Hubert, François. “Ecomuseums in France: contradictions and distortions”, translated from the French by the Unesco team, *Museum* (Unesco, París) N.º 148: *Images of the ecomuseum* (Vol. XXXVII, n.º 4, 1985): 186-190.

Hughes, Robert. *The Shock of the New. The hundred-year history of modern art -It's rise, it's dazzling achievement, it's fall* (New York: Alfred A. Knopf, 1991).

ICOFOM. *Museology: Back to Basics*, XXXII Annual Icofom Symposium, Synthesis of the Symposium Sessions 1-3, July 2009, Liège and Mariemont. En: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2038%20Suppl-Engl.pdf

ICOM. *Estatutos*. Texto enmendado en la 20.ª Asamblea General. Barcelona, España, 6 de julio de 2001.

_____. Estatutos adoptados en la XXI Conferencia General realizada en Viena, Austria, 19-24 de agosto de 2007.

_____. Hochroth, Lysa (ed.). *Código de deontología del ICOM para los museos* (París, Consejo Internacional de Museos -ICOM-, 2006).

Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). *Opiniones para la discusión y construcción de un instrumento normativo internacional de preservación y promoción de los museos, del patrimonio museológico y de las colecciones*. Rio de Janeiro, Julio de 2012. Consultado el 6 de enero de 2014 en: <http://www.unesco.org/culture/museum/pdf/ibrames.pdf>

Ipsos - Napoleón Franco. *Evaluación sobre la percepción del impacto de la ampliación del Museo Nacional de Colombia*. Informe final. Documento digital inédito. Bogotá, 4 de mayo de 2006.

Jay, Martin. "Regímenes escópicos de la modernidad". En: *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Traducción de Alcira Bixio (Buenos Aires: Paidós, 2003): 221-251.

Jordan, Tim. *Cyberpower: The culture and politics of cyberspace and the Internet* (London: Routledge, 1999).

Kaplan, Flora E.S. (ed.). *Museums and the making of "ourselves": the role of objects in national identity* (London: Leicester University Press, 1994).

Keene, Suzanne. *Fragments of the World: Uses of Museum Collections* (Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005).

Kent, Max Louis. *The British Enlightenment and the Spirit of the Industrial Revolution: The Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (1754-1815)*. Doctoral Dissertation (Los Angeles: University of California, 2007).

Kirschenblatt-Gimblett, Barbara (ed.). *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998).

_____. "From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum". En: Colardelle, Michel and Chevallier, Denis (eds.). *Among Others. Encounters and Conflicts in European and Mediterranean Societies*. 8th Conference SIEF, 3rd Conference ADAM, Lecture, Plenary Sessions, Workshops Contents. Marseille, Musée national des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (April 26-30, 2004).

Knight, Alan, "La identidad nacional: ¿mito, rasgo o molde?". En: María Emma Wills Obregón y Gonzalo Sánchez Gómez (comps.), *Museo, memoria y nación: misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro* (Bogotá: Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Colombia-Instituto Colombiano de Antropología e Historia, PNUD, IEPRI, 2000): 119-155.

Kotler, Neil, “Delivering Experience: Marketing the Museum’s Full Range of Assets”, *Museum News*, 78:3, May/June 1999: 30-39.

Kotler, Neil, y Kotler, Philip. *Estrategias y marketing de museos*. Traducción de Jordi Jiménez Payrató (Barcelona: Ariel Patrimonio Histórico, 2001).

Kulišić, Marija y Miroslav Tuđman. “Monument as a Form of Collective Memory and Public Knowledge”. En: Stančić, Hrvoje, Sanja Seljan et al (eds.). *2nd International Conference “The Future of Information Sciences: INFUTURE2009: Digital Resources and Knowledge Sharing”* (Zagreb, Department of Information Sciences, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, 4-6 November 2009): 125-133.

Lafuente Batanero, Luis. “Las medidas de fomento. Aplicación de la nueva ley de mecenazgo en los museos”, *museos.es*, Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura de España, N.º 0 (2004): 102-117.

León, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopía* (Madrid: Cátedra, 1982).

Lewis, Geoffrey D. “Museum”. *Encyclopædia Britannica*. Consultado el 24 de febrero de 2012 en: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/398814/museum#ref579324>

Lima Paúl, Gabriela. “Patrimonio cultural regional: estudio comparativo sobre la legislación protectora en las 32 entidades federativas mexicanas”, *Derecho y Cultura*, n.º 9 (marzo-agosto de 2003): 43-98.

Lopes, Maria Margaret. “A favor da desescolarização dos museus”, *Educação & Sociedade*, n.º 40 (dezembro, 1991): 443-455.

López Barbosa, Fernando. *Directorio de museos de Colombia 1995/1996* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura – Museo Nacional de Colombia, 1995).

López Bárcenas, Francisco. *Legislación y derechos indígenas en México* (México D.F.: Centro de Estudios para el Desarrollo Rural Sustentable y la Soberanía Alimentaria – Cámara de Diputados, LXI Legislatura, 2009).

López Caballero, Paula y Torres Mazuera, Gabriela. “La «alteridad escogida» del Museo del Quai Branly”, *Revista Ciencias*. Universidad Nacional Autónoma de México. N.º 86 (abril-junio de 2007): 62-65.

Lord, Barry y Lord, Gail Dexter. *Manual de gestión de museos*. Traducción de Josep Ballart (Barcelona: Ariel Patrimonio Histórico, 1998).

Lozano, Mónica. *Programas y experiencias en popularización de la ciencia y la tecnología. Panorámica desde los países del Convenio Andrés Bello* (Bogotá: Convenio Andrés Bello y Editorial El Malpensante, 2005).

Luengas, Lorena. “Salón del Nunca Más, Granada, Oriente Antioqueño: un proceso comunitario”. En: AA.VV. *Museos, comunidades y reconciliación. Experiencias y memorias en diálogo. XIV Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia y Universidad Externado de Colombia, Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural, Programa de Museología, 2008), publicación digital (2012): 24-59. Consultado el 27 de febrero de 2013 en: http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/XIV_catedra_historia_MNC.pdf

Luna Plascencia, Rocío, Antonio Castañón Barrientos y Andrea Raz-Guzmán Macbeth, “La biodiversidad en México: su conservación y las colecciones biológicas”, *Ciencias*, Revista de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México, N.º 101 (enero-marzo de 2011): 36-43.

Macdonald, Sharon J., “Museums, national, postnational and transcultural identities”, *Museum and Society*, University of Leicester, 1: 1 (2003): 1-16.

Maceira Ochoa, Luz María, “Dimensiones simbólico-rituales de los museos-lugares de la memoria”, *Alteridades: Nuevas museologías del siglo XXI*. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Antropología, vol.19, n.º 37 (enero-junio 2009): 69-85.

_____. “Los museos en la educación de personas jóvenes y adultas”, *Revista Interamericana de Educación de Adultos*, CREFAL, Año 30, n.º 1 (enero - junio 2008): 47-76.

_____. *Museo, memoria y derechos humanos: itinerarios para su visita* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2012).

Magán Wals, José Antonio. “El concepto de biblioteca en la actualidad: bibliotecas reales frente a bibliotecas virtuales”. En: *Tratado básico de biblioteconomía* (Madrid: Editorial Complutense S.A., 2004): 19-46.

Mairesse, François. *Le musée, temple spectaculaire* (Lyon: Presses Universitaires, 2002).

_____. *Muséalisation*. En: Desvallées, André et François Mairesse (dirs.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Paris: Armand Colin, 2011): 251-270.

Malt, Carol. *Women’s voices in Middle East museums: case studies in Jordan* (New York: Syracuse University Press, 2005).

Marín Torres, María Teresa. “Le musée, temple spectaculaire”, *museos.es*: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, n.º 1 (2005): 232-234.

Maroević, Ivo. *El rol de la musealidad en la preservación de la memoria*. Traducción de Mónica Risnicoff de Gorgas (Zagreb: Universidad de Zagreb, 1997).

_____. *Introduction to Museology –The European Approach–*. Translated from the Croatian by Intertext, Zagreb (G. McMaster and S. Bičanić, V. Ivir, N. Jovanović, D. Maček, M. Marušić, V. Miličić). English edition revised and edited by Gary Edson (Munich: Verlag Dr. Christian Müller-Straten, 1998).

Marstine, Janet (ed.). *New Museum Theory and Practice: An Introduction* (Oxford: Blackwell Publishing, 2006).

Massó Guijarro, Ester. “La identidad cultural como patrimonio inmaterial: relaciones dialécticas con el desarrollo”, *Theoria*, Vol 15: 1 (2006): 88-99.

Maure, Marc. “La nouvelle muséologie, qu’est-ce-que c’est?”. En: Martin R. Schärer (ed.). *ICOFOM Study Series, Museum and Community II*, 25 (Vevey: Alimentarium Museum, 1996).

_____. Intervención durante la discusión de la Sesión 1 “Museología, Museografía” del XXXII Simposio Anual de ICOFOM, 2009. Citado por: Blondine Desbiolles, *Museology: Back To Basics*, XXXII Annual ICOFOM Symposium, Synthesis of the Symposium Sessions, Free University of Liège and Royal Museum of Mariemont, 1-3 July 2009: 7. Consultado el 3 de enero de 2014 en: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2038%20Suppl-Engl.pdf

McManus, Paulette, “Topics in Museums and Science Education”, *Studies in Science Education*, Vol. 20, 1 (1992): 157-182.

Medina González, Isabel. Análisis comparativo de valoración del patrimonio cultural desarrollado por David Throsby (2000), presentado durante su conferencia en el seminario “Valoración de acervos museológicos”, organizado por IberoMuseos y la Fundación Getty en el Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 19-23 de noviembre de 2012.

Méndez Fonte, Rosa, “De la invención de las raíces a los procesos de patrimonialización folklórica”, *Odiseo: rumbo al pasado*, *Revista de Historia* (Málaga, España), Asociación Cultural Odiseo, II: 6 (15 de septiembre de 2002): 47-51.

Michèle, Petit. *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. Traducción de Rafael Segovia y Diana Luz Sánchez (México: Fondo de Cultura Económica, 1999).

Moore, Kevin (ed.). *La gestión del museo*. Traducción de Alfredo Álvarez Álvarez (Gijón: Ediciones Trea, 1998).

Morales Lersch, Teresa, Cuautémoc Camarena Ocampo y Constantino Valeriano García. *Pasos para crear un museo comunitario* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos, 1994).

Morales Moreno, Luis Gerardo, “Invención de la curiosidad moderna y el museo/paradigma”. En: Torres Septién, Valentina (coord.). *Producciones de sentido, 2: algunos conceptos de la historia cultural* (México: Universidad Iberoamericana, 2006): 29-48.

Moreiro González, José Antonio. “Nuevas competencias profesionales para nuevas funciones bibliotecarias”, *Boletín de la ANABAD*, 54: 1-2 (2004): 821-830.

Moutinho, Mário C. *Definição evolutiva de Sociomuseologia - Proposta de reflexão*. XII Atelier Internacional do MINOM (Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, setembro 2007). Consultado el 18 de agosto de 2013 en: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/45>

Mundy, Rachel, “Birdsong and the Image of Evolution”, *Society & Animals, Journal of Human-Animal Studies*, N.º 17 (2009): 206-223.

Navarro Rojas, Óscar, “Museos nacionales y representación: ética, museología e historia”. En: Hildegard K. Viereg, Mónica Risnicoff de Gorgas, Regina Schiller, y Martha Troncoso (eds.), *Museología - Un campo de conocimiento: Museología e historia*. ICOFOM Study Series – ISS N.º 35 Munich/Germany y Alta Gracia/Córdoba/Argentina, ICOM/ICOFOM, Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia, Casa del Virrey Liniers y Universidad Nacional de Córdoba/Argentina (2006): 365-373.

Nederveen Pieterse, Jan, “Multiculturalism and museums. Discourse about others in the age of globalization”, *Theory, Culture & Society*, 14(4), 1997: 123-146.

Noble, Joseph Veach. “Museum Manifesto”, *Museum News* 48: 8 (1970): 17-20.

Nora, Pierre, “Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*” [1984], *Representations* 26 (Spring 1989): 7-24.

Noyes, Charles Reinold. *The Institution of Property: A Study of the Development, Substance, and Arrangement of the System of Property in Modern Anglo-American Law* (Clark, New Jersey: The Lawbook Exchange, Ltd., 2007).

Núñez Palacios, Susana, “Clasificación de los Derechos Humanos”, *Derechos Humanos*. Órgano Informativo de la Comisión de Derechos Humanos del Estado de México, N.º 30 (marzo-abril 1998): 103-108.

Observatorio de Culturas de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, Bogotá, D.C. *Encuesta Bienal de Culturas 2007*. Consultado el 7 de abril de 2013, en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/encuesta/encuesta07/resultados.html>

_____. *Encuesta Bienal de Culturas 2009*. Consultado el 7 de abril de 2013, en: http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/encuesta/encuesta09/P02_cuadros.html

____. *Encuesta Bienal de Culturas 2011*. Consultado el 7 de abril de 2013, en: http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/encuesta/encuesta11/d_resultados.html

____. *Encuesta Bienal de Culturas 2013*. Consultado el 30 de noviembre de 2014, en: http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/encuesta2013/Resultados_EBC2013.html

Observatoire de la diversité et des droits culturels - Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme (IIEDH). *Déclaration de Fribourg sur les droits culturels*. Consultado el 25 de mayo de 2013, en: <http://www.unifribourg.ch/iiedh/en/publications/declaration>

Odello, Marco. *El derecho a la identidad cultural de los pueblos indígenas de América: Canadá y México* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012).

ONU. *Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial*. Adoptada el 21 de diciembre de 1965/ Entrada en vigor: 4 de enero de 1969.

____. *Convención relativa a la lucha contra las discriminaciones en la esfera de la enseñanza*. Adoptada en París el 14 de diciembre de 1960/ Entrada en vigor: 22 de mayo de 1962.

____. *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*, aprobada el 13 de diciembre de 2006 (suscrita por Colombia el 30 de marzo de 2007 y ratificada el 10 de mayo de 2011).

____. *Declaración sobre los derechos de las personas pertenecientes a minorías nacionales o étnicas, religiosas y lingüísticas*, aprobada por resolución 47/135 del 18 de diciembre de 1992.

____. *Declaración Universal de Derechos Humanos*, adoptada y proclamada en la 183.ª sesión plenaria por la Asamblea General en su resolución 217 A (III), de 10 de diciembre de 1948.

____. *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales*. Nueva York, 16 de diciembre de 1966/ Entrada en vigor: 3 de enero de 1976.

Osborne, Nigel. Intervención en la sesión *Music for Social Change* durante la reunión del *World Economic Forum on Latin America 2010*. Cartagena de Indias, Colombia, Centro de Convenciones y Exposiciones, 7 de abril de 2010.

Padilla González del Castillo, Jorge, “Desarrollo de los museos y centros de ciencia en México”. En: Chamizo, José Antonio (coord.). *Encuentros con la ciencia. El impacto social de los museos y centros de ciencia* (México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología / Asociación Mexicana de Museos y Centros de Ciencia y Tecnología, 2000): 83-106.

_____. “Museos y centros de ciencias, impulsores de la cultura científica”, *Revista Ciencia y Desarrollo*, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt), Vol. 32, N.º 201 (noviembre 2006): 60-65.

Padró Werner, Jordi. “Territorio y gestión creativa del patrimonio cultural y natural”, *Ábaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, 34 (2002): 55-60.

Pamuk, Orhan. “Modesto manifiesto por los museos”. Traducción de Eva Cruz, *El País*, España, 27 de abril de 2012. Consultado el 19 de marzo de 2013, en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/27/actualidad/1335549833_020916.html

Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Traducción de Nicanor Ancochea (Madrid: Alianza Editorial, 1979).

Parreiras Horta, Maria de Lourdes. *Cartografías de la Memoria. Educación patrimonial como instrumento de las comunidades en crisis: una interacción productiva*. Ponencia en el III Congreso de Educación, Patrimonio y Museos, Santiago de Chile, noviembre de 2009. Consultado el 6 de abril de 2014, en: <http://www.patrimonioyeducacion.org/noticias/emp2009/MariaLourdes.pdf>

Pazos, Arturo, “Legislación colombiana sobre museos y desarrollo cultural”. En: Flores de Carvajal, Inés (ed.). *El Congreso y el Patrimonio Cultural – Asamblea General Estatutaria*. Paipa, 30 de septiembre al 4 de octubre de 1975 (Bogotá: Asociación Colombiana de Museos (ACOM) y Cromos Editores e Impresores Ltda., 1976): 25-76.

Pearce, Susan M. *Interpreting Objects and Collections*. Leicester Readers in Museum Studies (London: Routledge, 1994).

_____. *Museums, objects and collections: a cultural study* (Leicester, England: Leicester University Press, 1992).

Pearce, Susan M. and Bounia, Alexandra. *The collector's voice: critical readings in the practice of collecting*. Vol. 1: *Ancient voices* (Aldershot, Hampshire, UK: Ashgate Publishing Ltd., 2000).

Pedersen, Helena, “Animals on Display: The Zoocurriculum of Museum Exhibits”, *Critical Education*, 1: 8 (October 30, 2010): 4. Consultado el 5 de enero de 2014, en: <https://ices.library.ubc.ca/index.php/criticaled/article/view/182259>

Peñuelas i Reixach, Lluís. *Introducción. Concepto de museo y las fuentes del Derecho de los museos*. En: Lluís Peñuelas i Reixach (ed.), Miquel Roca Junyent (colab.) y Albert Segura Roda (colab.). *Administración y dirección de los museos: aspectos jurídicos* (Madrid: Fundació Gala-Salvador Dalí y Marcial Pons Ediciones, 2008).

Pérez Menéndez, Alina R. “El papel de los museos en la actividad educativa en Cuba”, *Museológica, Revista del Museo de la Ciencia y el Juego*, Vol. 4, N.º 7. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (2001): 4-11.

Pineda Camacho, Roberto, “Cronistas contemporáneos. Historia de los Institutos Etnológicos de Colombia (1930-1952)”. En: Carl Henrik Langebaek y Clara Isabel Botero (eds.), *Arqueología y etnología en Colombia. La creación de una tradición científica* (Bogotá: Universidad de los Andes, Departamento de Antropología, Centro de Estudios Socioculturales, 2009): 113-171.

Pineda Giraldo, Roberto, “Inicios de la Antropología en Colombia”, *Revista de Estudios Sociales*, N.º 3, Universidad de los Andes (junio de 1999): 29-42.

Pinette, Matthieu et al. *Le Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon* (Paris: Fondation Paribas, 1994).

Pomian, Krzysztof. *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800*. Translated from the French by Elizabeth Wiles-Portier (Cambridge: Polity Press, 1990).

_____. “Collezione”. En: Romano, Ruggiero (dir.). *Enciclopedia Einaudi*. Vol. 3. *Città-Cosmologie* (Torino: Giulio Einaudi editore, 1978): 330-364.

Pratt, Mary Louise, “Arts of the Contact Zone”. *Profession*, New York: MLA, 91 (1991): 33-40.

Rábano, Isabel, “Museos históricos en España: de los gabinetes de curiosidades a los modernos centros de investigación, conservación y comunicación”. En: J. A. Gómez Vintaned (ed.), *XI Jornadas Aragonesas de Paleontología. «La Paleontología en los museos»* (Zaragoza: Institución de Investigación Fernando el Católico, 2010).

Rancière, Jacques, “La imagen intolerable”. En: *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilon (Buenos Aires: Manantial, 2010): 85-104.

Ratto, Norma. *Patrimonio arqueológico y megaproyectos mineros: el impacto arqueológico en detrimento de su potencial para el desarrollo sostenido regional en la provincia de Catamarca (Argentina)*. Tesis de Maestría en Estudios Ambientales (Buenos Aires: Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES), 2001).

Regourd, Martine (dir.). *Musées en mutation. Un espace public à revisiter* (Paris: L'Harmattan, Université de Toulouse, 2013).

Re:source, The Council for Museums, Archives and Libraries. *Developing the 21st Century Archive: An Action Plan for United Kingdom Archives* (London: Re:source, The Council for Museums, Archives and Libraries, VIP Print Ltd, 2001).

Rey, Germán (comp.). *Compendio de Políticas Culturales* (Bogotá: Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2010).

Rico, Juan Carlos. *Museos, arquitectura, arte: los espacios expositivos* (Madrid: Sílex Ediciones, 1999).

Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Traducción de Ana Pérez López (Madrid: Visor, 1987).

Rivière, Georges Henri. "La définition de l'écomusée", au Creusot le 13 janvier 1976. Consultado el 12 de febrero de 2013 en: www.ecomusee-creusot-montceau.fr/IMG/riviere/index.swf

_____. *La Museología. Curso de museología / Textos y testimonios*. Traducción de Antón Rodríguez Casal (Madrid: Ediciones Akal, 1993).

Roca, José Ignacio. "¿A quiénes sirve el patrimonio?". Publicado en 2006/06/20. Consultado el 28 de febrero de 2012 en: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=343>

_____. "Museología y seducción, la función contemporánea del museo". En: *Arte internacional*, Bogotá, N.º 22 (mayo/julio 1995): 26- 32.

Rosas Mantecón, Ana. "¿Para qué estudiar a los públicos?", *Gaceta de Museos*. México, Tercera época (junio-septiembre, 2006), N.º 38: 28-31.

_____. *¿Qué es el público?* Ponencia presentada en la Mesa Estudios da Cultura, V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (V ENECULT), Universidade Federal da Bahia, Brasil, 27 de maio de 2009, *Revista Poiésis, Programa de Estudos Contemporâneos das Artes - Universidade Federal Fluminense*, n 14 (diciembre de 2009): 175-215.

_____. "Barreras entre los museos y sus públicos en la Ciudad de México", *Revista Culturales*, Vol. III, N.º 5 (Universidad Autónoma de Baja California, México, enero-junio de 2007): 79-104.

_____. "Las disputas por el patrimonio. Transformaciones analíticas y contextuales de la problemática patrimonial en México". En: García Canclini, Néstor (coord.). *La antropología urbana en México* (México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y Universidad Autónoma Metropolitana, 2005): 60-95.

Ross, Max. "Interpreting the New Museology", *Museum and Society*, Independent E-Journal, University of Leicester (July 2004): 84-103.

Rounds, Jay, "Doing Identity Work in Museums", *Curator* 49: 2 (April 2006): 133-150.

Rubio Angulo, Jaime. *El museo: memoria y virtualidad* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005).

Rüegg, Walter (gral. ed.). *A History of the University in Europe*. Vol. II: *Universities in Early Modern Europe (1500-1800)*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

Ruiz Rodríguez, Teresa (coord.). *Panorama de los museos en Iberoamérica – Estado de la cuestión* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, Subdirección General de Museos Estatales, Programa Ibero museos, Observatorio Iberoamericano de Museos, 2013).

Russio, Waldisa. “Cultura, patrimônio e preservação (Texto III)”. En: Arantes, Antonio Augusto (org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural* (São Paulo: Editora Brasiliense / Secretaria de Estado da Cultura, Governo Democrático de São Paulo / CONDEPHAAT, 1984): 59-78.

Russo, Angelina, Watkins, Jerry J., Kelly, Lynda, & Chan, Sebastian (2006) “How will social media affect museum communication?”. En: *Proceedings Nordic Digital Excellence in Museums (NODEM)*, 7th - 9th December 2006, Oslo, Norway: 1-8. Consultado el 14 de febrero de 2013 en: <http://eprints.qut.edu.au/6067/>

Sáenz Obregón, Javier. “Escuela y museo: pedagogía, institución e imaginación”. En: AA.VV. *Memorias del Coloquio Nacional “La educación en el museo. Desarrollo y proyección de la misión educativa en el Museo Nacional de Colombia* (Bogotá: Ministerio de Cultura y PNUD, 2001): 135-143.

Sanabria Acevedo, Alberto. *Los derechos culturales en Colombia*. Bogotá: documento digital, s.f. Consultado el 13 de mayo de 2013 en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/2.%20Lectura%201%20-%20Derechos%20culturales%20en%20Colombia.pdf>

Sánchez Gómez, Gonzalo y Wills Obregón, María Emma (comps.). *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro* (Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, PNUD, IEPRI, ICANH, 2000).

Sarramona López, Jaume. *Fundamentos de educación*. 2.ª Edición (Barcelona: CEAC, 1991).

Scheiner, Tereza Cristina, “Patrimonio, museología y sociedades en transformación: reflexiones sobre el museo inclusivo”. En: Decarolis, Nelly (dir. y coord.). *El pensamiento museológico contemporáneo*. Documentos de trabajo seleccionados para el II Seminario de Investigación en Museología de los países de lengua portuguesa y española (Buenos Aires: ICOM-ICOFOM, 2011): 42-55.

Segen, Joseph C. *The Dictionary of Modern Medicine. A sourcebook of currently used medical expressions, jargon and technical terms* (Park Ridge, N.J.: The Parthenon Publishing Group, 1992).

Segura, Martha. *Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823-1994*. Tomo I: *Cronología* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura – Museo Nacional de Colombia, 1995).

Shipley, Graham. *The Greek World after Alexander, 323-30 BC* (New York: Routledge, 2000).

Schorske, Carl E, "Museo en un espacio en disputa: el cetro, la espada y el ring.". En: *Pensar con la Historia. Ensayos sobre la transición a la modernidad*. Traducción de Isabel Ozores (Madrid: Taurus, 2001): 181-206.

Šola, Tomislav. "Redefining collecting". En: Knell, Simon J. (ed.). *Museums and the future of collecting* (Aldershot: Ashgate Publishing, 2004).

Sontag, Susan, "Contra la interpretación". En: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Traducción de Horacio Vásquez Rial (Barcelona: Seix Barral, 1984): 15-27.

Teruggi, Mario E. "La Table ronde de Santiago du Chili", *Museum* Vol. XXV, n.º 3 (1973): 129-133.

Throsby, David. *Paying for the Past: Economics, Cultural Heritage and Public Policy*. 51st Joseph Fisher Lecture, delivered at the University of Adelaide, 16 August, 2006. En: Kym Anderson (ed.). *Australia's Economy in its International Context: The Joseph Fisher Lectures, Vol. 2: 1956-2012* (Adelaide: University of Adelaide Press, 2012): 527-539.

Tucuo-Chala, Jean. *Del museo forestal al ecomuseo de la Gran Landa: un espacio entreabierto*. (De la "Lección de G.H.R. del 22 de enero de 1980). En: Hélène Weis (ed.), Georges Henry Rivière: *La Museología. Curso de museología / textos y testimonios*. Traducción de Antón Rodríguez Casal (Madrid: Ediciones Akal, 1993): 211-218.

Tuler, Susana y Prada, Marisa. *Las re-presentaciones del Museo de Ciencias Naturales de La Plata*. Trabajo realizado para el Equipo de Investigación "El Museo: Patrimonio y Sociedad; Conocimiento y Comunicación. Elaboración, descripción y justificación de un conjunto de operaciones semióticas para su diseño y análisis"; Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP; Director: Juan Magariños de Morentin. 2003. Consultado el 22 de noviembre de 2012 en: http://www.archivo-semiotica.com.ar/Tuler-Prada.html#_edn1

UNESCO. *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. Aprobada por la Conferencia General de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 17.ª reunión, celebrada en París octubre-noviembre de 1972.

_____. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Adoptada en la 32.ª Conferencia General de la Unesco, París, 2003.

_____. *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural*. Resolución adoptada en la 20.ª reunión plenaria el 2 de noviembre de 2001. 31.ª Conferencia General de la Unesco, París, 2001.

_____. *Patrimonio Intangible*. División de Patrimonio Cultural, Unidad de Patrimonio Intangible. París, 22 de octubre de 2001.

_____. *Recomendación sobre los medios más eficaces para hacer los museos accesibles a todos*. Conferencia General, 11.ª Reunión, París, 1960, Resoluciones. Mesnil-sur-l'Estrée, Francia, Firmin-Didot, 1961.

_____. *Regulations relating to the proclamation by UNESCO of masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity*. En: Unesco. *Decisions adopted by the Executive Board at its 155th Session*. París, 3 December 1998.

UNESCO/IFLA. *UNESCO/IFLA Public Library Manifesto*. Consultado el 15 de noviembre de 2012 en: <https://www.ifla.org/publications/iflaunesco-public-library-manifesto-1994>

Vahia, Liz. “O Olhar de Peter Greenaway sobre o papel dos museus na sociedade contemporânea”, *Revista artciencia.com*, VII: 14 (2011-2012): 1-20. Consultado el 27 de octubre de 2013 en: <https://revistas.rcaap.pt/artciencia/article/view/12188>

Valéry, Paul. “El problema de los museos” (1923). En: Paul Valéry. *Oeuvres*, vol. II. Édition établie et annotée par Jean Hytier (París: Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1960): 1.290-1.293. Traducción de Bernardo Correa López.

Vamvacas, Constantine J. “Thales of Miletus (ca. 625–546 B.C.)”. En: Vamvacas, C. J. *The Founders of Western Thought – The Presocratics. A diachronic parallelism between Presocratic Thought and Philosophy and the Natural Sciences*. Series: Boston Studies in the Philosophy of Science, Volume 257 (Boston: Springer Science+Business Media, 2009): 29-33.

Van Mensch, Peter. “Museological Research”, *ICOFOM Study Series, Museological Research*, 21 (1992): 19-29. Consultado el 28 de octubre de 2012 en: [http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2021%20\(1992\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2021%20(1992).pdf)

_____. *Towards a methodology of museology*. PhD thesis, University of Zagreb, 1992.

Varine-Bohan, Hughes de. “The Modern Museum: Requirements and Problems of a New Approach”. En: *Museum*. Vol. XXVIII, N.º 3 (1976): 131-143.

_____. “Rethinking the museum concept”. Ponencia en la Conferencia Internacional *Museums and the Cultural Continuity and Identity of Indigenous Peoples*, realizada en Jokkmokk, Suecia, Junio 1986. En: Vиноš Sofka (ed.). *Icofom Symposium Museology and Identity, Basic Papers*. Buenos Aires, October 1986. *Icofom Study Series N.º 10* (Stockholm, Sweden: Museum of National Antiquities, 1986): 323-333.

Vásquez Rocca, Adolfo, “Estética de la virtualidad y deconstrucción del museo como proyecto ilustrado”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte, Universidad Central, Bogotá, D.C., N.º 28 (2008): 122-127.

Verón, Eliseo, “De la imagen semiológica a las discursividades. Los tiempos de una fotografía”, *Hermés. Revue de l’Institut des sciences de la communication du CNRS (ISCC)*, N.º 13-14 (1994): 45-64. Traducción de Julián Gorodischer. Consultada el 28 de julio de 2013 en: <http://www.fba.unlp.edu.ar/medios/textos/Ver%C3%B3n-Espacios-publicos-en-Imagenes.pdf>

Viel, Annette. “Pour un lieu dit de la Réunion: Maison des Civilisations et de l’Unité Réunionnaise”. En: MCUR. *Actes du séminaire sur le projet de la Maison des Civilisations et de l’Unité Réunionnaise* (Île de La Réunion: MCUR, 2001): 1-24.

Weil, Stephen E. “Rethinking the Museum: An Emerging New Paradigm”, *Museum News* 69: 2 (1990): 57-61.

Williams, Paul. “Memorial Museums and the Objectification of Suffering”. En: Marstine, Janet (ed.). *The Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum* (Oxon: Routledge, 2011).

Wilson, Fred. *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, The Contemporary and Maryland Historical Society, Baltimore, April 4, 1992–February 28, 1993 (Catálogo publicado en 1994; textos de Lisa G. Corrin e Ira Berlin, conversación con Leslie King-Hammond).

Witcomb, Andrea. *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum* (New York: Routledge, 2003).

Zabala, Lauro. *Antimanual del museólogo. Hacia una museología del espacio cotidiano* (México, D.F.: INAH-UAM, 2013). Consultado el 20 de julio de 2013 en: http://www.academia.edu/3268406/Antimanual_del_museologo._Hacia_una_museologia_del_espacio_cotidiano

_____. “La utopía del museo”, *Revista M. Museos de México y el Mundo, La llama de los ojos*. Vol. 01 / N.º 04 (2005): 10-13.

Zubiaur Carreño, Francisco Javier. *Curso de museología* (Gijón: Trea, 2004).

Zunzunegui, Santos. *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica* (Madrid: Ediciones Cátedra, en coedición con la Universitat de València, 2003).

La primera edición digital de este libro
se terminó en Bogotá,
en el mes de agosto de 2020,
durante el aislamiento preventivo obligatorio
decretado por el gobierno nacional
para enfrentar la pandemia COVID-19.

Con base en tres amplios marcos de comprensión del museo (el efecto rizoma, el síndrome de Babel y la era relacional), el presente estudio analiza su nivel de protección en la legislación de cinco países de Iberoamérica. En la mayoría de los casos, el museo no está protegido en cuanto sistema, sino en sus componentes patrimoniales materiales (las colecciones y los edificios), con énfasis en su preservación y el apoyo a la educación formal y al turismo. En el contexto de los derechos culturales surge el *derecho al museo*, junto con su dimensión social desde los derechos humanos. La propuesta final de elementos centrales para una futura ley marco, incluye promover su reconocimiento internacional como un *espacio cultural de carácter especial*.

Fernando López Barbosa (1963) es jefe del Departamento de Gestión de Colecciones del Museo Nacional de Colombia, donde ha prestado apoyo en diversas áreas desde 1991. En 2015 recibió el título de magíster en Museología y Gestión del Patrimonio en la Universidad Nacional de Colombia. Inició su trabajo en museos en la década de 1980, siendo aún estudiante de Comunicación Social - Periodismo en la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Fue docente y director del pregrado en Museología de la Universidad Externado de Colombia (2007-2010), donde impulsó el proyecto de Especialización en Factores de Sostenibilidad de Museos y Entidades Afines. Es miembro de la Asociación ICOM Colombia y de la American Alliance of Museums.