

Evolución de la teoría museológica en España

Evolution of the Theory of Museology in Spain

Conferência proferida na Aula Inaugural do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio-UNIRIO/MAST, em 16 de março de 2015, Rio de Janeiro-RJ.

Francisca Hernández Hernández*

Resumen: Con este artículo pretendemos analizar brevemente cuál ha sido la trayectoria que la museología española ha seguido a lo largo de estos últimos decenios. Si, en sus comienzos, España no ha destacado por ser pionera en las investigaciones museológicas, podemos decir que, poco a poco, fue calando entre los museólogos y estudiosos del museo los renovadores aires de la nueva museología. Como consecuencia de ello, comienzan a interesarse por la pedagogía museística y la didáctica museológica, en un intento de dinamizar las exposiciones programadas dentro de los museos para que su contenido pueda llegar al público. De este modo, tomarán conciencia de la importancia que tiene considerar al museo como un espacio de comunicación y de diálogo, capaz de cuestionarse la realidad museal existente, adoptando para ello las claves hermenéuticas y epistemológicas que les proporciona la museología crítica. Deudora de las tradiciones museológicas francófonas y anglosajonas, la museología española ha tratado de buscar su propio camino e intenta afrontar los retos que el siglo XXI le presenta con creatividad e imaginación, procurando abrir nuevos espacios para la reflexión, el diálogo y la apertura a las exigencias del museo posmoderno.

Palabras-clave: Museología española. Nueva museología. Pedagogía museística. Didáctica museográfica. Museología crítica. Museologías emergentes.

Abstract: This article is intended as a brief analysis of the course taken by Spanish museology in recent decades. While Spain was not initially a leading pioneer of museological research, the renovatory aires of the new museology gradually found their way among museologists and scholars concerned with museums. As a result, there began to be an interest in museum pedagogy and museological didactics in an attempt to dynamise the exhibitions programmed in museums and bring their content closer to the public. This triggered an awareness of the importance of regarding the museum as a space of communication and dialogue whose existing reality can be questioned, leading to the adoption of the hermeneutic and epistemological concepts furnished by critical museology. While indebted to the Francophone and Anglo-Saxon museological traditions, Spanish museology has sought its own path, and is attempting to confront the challenges presented by the 21st century with creativity and imagination, striving to open new spaces for reflection, dialogue and permeability to the demands of the postmodern museum.

Keywords: Spanish museology. New museology. Museum pedagogy. Museographic didactics. Critical museology. Emerging museologies.

* Ha desarrollado su labor docente e investigadora en el Departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid, impartiendo las asignaturas de Museología y Gestión y Difusión del Patrimonio Cultural. Entre sus últimas publicaciones destacan *Planteamientos teóricos de la museología* y *Los museos arqueológicos y su museografía*. francisc@ucm.es.

Agradezco sinceramente a la Dra. Tereza Scheiner la invitación que me ha hecho para que exponga las líneas de investigación que se han venido desarrollando en España desde los años 40 hasta nuestros días. Mi deseo es compartir con todos ustedes la experiencia que he ido adquiriendo a lo largo de mi labor académica e investigadora en la Universidad Complutense de Madrid. Tengo que señalar que mi introducción al mundo de la museología tuvo lugar dentro del departamento de Prehistoria de dicha universidad, y que mi campo de investigación fue, durante muchos años, la arqueología.

1. Los comienzos de la museología en España

La Museología en España no cuenta con una gran tradición, de manera que podemos afirmar que, prácticamente hasta finales del siglo XX, no comienzan a aparecer los primeros estudios sobre Museología como consecuencia de la paulatina incorporación de la disciplina en los programas de estudio de las Universidades. De hecho, los inicios y el desarrollo de la museología en España son posteriores a todas las iniciativas que se estaban llevando a cabo en diferentes países europeos como Francia, Alemania o Gran Bretaña. Los profesores que nos tocó impartir dicha asignatura nos encontramos con la ausencia de una literatura específica sobre ella. Existían, es verdad, textos sobre la historia de algunos museos españoles, catálogos de colecciones y poco más, como queda reflejado en la síntesis realizada por el profesor Nieto Gallo (1973). Con anterioridad, la literatura existente sobre el tema es escasa, aportada por algunos profesionales de los museos que deseaban exponer los logros y la situación en que se encontraban dichas instituciones. A pesar de ello, es significativo que el tema de los museos, ya en los años 30 y 50 del siglo pasado, fuera objeto del discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Andrés Ovejero (1934) y de Joaquín María Navascués (1959).

Ciertamente no contábamos en España con una base teórica consistente que sirviera de acicate para profundizar en el desarrollo de una, todavía, incipiente ciencia museológica. No obstante, no hemos de olvidar que el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, más tarde denominado de Arqueólogos y posteriormente de Conservadores de Museos, fue el encargado de los museos arqueológicos y eso facilitó el desarrollo de la museología, dado que sus miembros se formaban en la Escuela de Diplomática, mientras que los museos de Bellas Artes estaban dirigidos por artistas.

Hemos de reconocer, por otra parte, que la supresión de la Escuela de Diplomática en 1900 supuso un duro golpe para el desarrollo futuro de la museología española, puesto que en ningún momento se logró crear una Escuela Nacional de Museología de carácter institucional, como la que contaba el museo del Louvre, tal como habían sugerido algunos conservadores y directores de museos en diferentes ocasiones (HERRERA, 1971, p.156; NIETO, 1973, p. 90; CABALLERO, 1980, p.384 y 1981, p. 665; AMO, 1983, p.261). El mismo Caballero (1981, p.659) opinaba que sustituir la creación de la futura Escuela o de las prácticas en museos por una titulación universitaria especializada en museología no sería la mejor solución porque es necesario que exista una interrelación entre la teoría y la práctica museológica. Sin embargo, hoy eso no debería ser un problema porque el tratado de Bolonia exige que, además de la teoría, se den prácticas relacionadas con la materia impartida. El interrogante estaría en saber si las Administraciones públicas estarían dispuestas a firmar acuerdos entre las universidades y los museos para que esas prácticas fueran institucionalizadas y formasen parte del currículo académico. Sin embargo, el hecho de que en la Escuela del Louvre se impartieran estudios de museografía a partir de 1929, y más tarde de museología en 1941, así como que en el Courtauld Institute de Londres se ofrecieran cursos especializados en conservación desde 1932, entre otros muchos que también se impartían en otros países europeos y norteamericanos, influyó para que algún profesor universitario español se interesara por el tema y se pusiera manos a la obra, como sucedió con Andrés Ovejero.

Hacia 1940, tiene lugar un movimiento renovador en algunos museos arqueológicos y aparecen estudios como el de “Museografía” de Fernández Chicarro (1952) o “Cuestiones Museográficas. El Museo Arqueológico de Bilbao” de Fernández de Avilés (1954), que ponen de manifiesto la existencia de un ambiente apropiado, dentro del mundo de los profesionales, para iniciar la transformación de los museos. Sin embargo, esto no impide que Gaya Nuño (1955, p.14), en el prólogo de su libro “Historia y Guía de los Museos de España” nos describa un panorama museístico bastante desolador. Sus reflexiones se centran en la ausencia de organización y de normas comunes para todos los museos. Ello hace que cada uno sea un caso específico, pero, además, critica al Estado porque no muestra interés alguno, no se preocupa por el deterioro de los fondos y apenas otorga consignas presupuestarias para los museos. También insiste en el mismo tema María Elena Gómez-Moreno (1955), quien nos presenta una realidad de los museos españoles bastante alejados de la renovación que ya se estaba dando en Europa, al tiempo que nos recuerda que es necesario que los museos presten mayor atención a la dimensión educativa y a la

función difusora del patrimonio. Es evidente que ambos nos están reflejando la situación de la mayoría de los museos, que los autores habían visitado personalmente.

A partir de los años setenta, en España se comienza a percibir un leve impulso de renovación museológica. La primera en promoverlo será M^a Luisa Herrera (1971), directora del Museo del Pueblo Español, quien publicó “El museo en la educación. Su origen, evolución e importancia en la cultura moderna”. En él se reafirma en la necesidad que tienen los museos de contar con un mayor número de personal técnico para atender al estudio, catalogación y presentación de las colecciones.

Otro de los autores que también contribuyó al desarrollo de la museología en España fue Gratiniano Nieto. De hecho, su libro “Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas” (1973), puede considerarse como la primera apertura de la Museología española al exterior. En la introducción hace una serie de referencias a diferentes documentos y publicaciones del ICOM, así como a otros autores que habían tratado temas de museología. Dichas referencias fueron de gran utilidad para los que comenzamos a trabajar en este campo. Por otra parte, Consuelo Sanz Pastor (1969), siendo presidenta del ICOM español, se dedicó a recopilar los museos españoles.

Durante estos años, España se encontraba bajo una dictadura política, pero al mismo tiempo experimentaba el inicio de un período de desarrollo, sobre todo a partir de los años sesenta, cuyo factor principal lo jugará el turismo. Aunque éste solo estaba considerado como “de ocio y playa”, los responsables políticos eran conscientes de que España podía ofrecer también cultura, sirviéndose del rico y variado patrimonio cultural que poseía.

Esta radiografía de los museos españoles va acompañada de una renovación de sus profesionales. Así, el Decreto 2006/ 1973, de 26 de julio, redactado por el Ministerio de Educación y Cultura, establece normas sobre la selección de funcionarios para el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, que dará paso a la creación del Cuerpo de Conservadores. Con ello, se pretende reglamentar el sistema de selección de profesionales para que puedan aplicar técnicas y métodos de trabajo en consonancia con los constantes progresos de la ciencia museológica en el ejercicio de la misión que tienen encomendada. Los requisitos que se les exigía era un año de prácticas profesionales en cualquiera de los museos del Estado. Esto pone de manifiesto la inexistencia de una formación museológica teórica, que solía quedar reducida a la práctica diaria del trabajo en el museo, como se venía haciendo desde la creación de los museos.

Conscientes de esta situación, algunas universidades decidieron introducir la disciplina de museología en los nuevos planes de estudios universitarios. Serán, fundamentalmente, los departamentos de Historia del Arte y de Prehistoria de la Complutense quienes comiencen a ofrecer la museología como una asignatura opcional en las universidades. A pesar de todo, no se ha llegado a crear una cátedra de Museología dentro de las Universidades españolas, lo que supone una rémora a la hora de potenciar el desarrollo del estudio museológico.

El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela fue el primero en incorporar la enseñanza de la museología en el curso 1977-1978. Un curso más tarde, en 1978-1979, se impartió en la Facultad de Geografía e Historia, dentro del departamento de Prehistoria, cuyo director, el Profesor Martín Almagro Basch, estaba muy preocupado por la ausencia de formación de los futuros conservadores. En esos momentos, yo ya había leído mi tesis doctoral de Prehistoria y me tocó hacerme cargo de la asignatura porque tenía la experiencia de haber realizado prácticas en el Museo Arqueológico Nacional. Además, seguía impartiendo dos asignaturas de Prehistoria y la de museología.

Sin embargo, toda mi investigación estaba centrada en la realización de excavaciones arqueológicas y en publicar los resultados obtenidos de las mismas. A la museología le dedicaba el tiempo necesario para preparar las clases. Y en el curso 1982-1983, se puso en marcha en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Debo destacar que la asignatura de museología despertaba más interés en los alumnos de otras facultades que deseaban trabajar en museos, que en los propios alumnos de Prehistoria, cuyas preferencias se decantaban por la arqueología más que por la museología. No obstante, muchos de ellos acabaron trabajando en museos, al no encontrar el puesto deseado en el campo de la arqueología.

Los tres profesores que impartíamos en ese momento dicha asignatura fuimos invitados por el profesor Henrique Coutinho Gouveia, de la Universidade Nova de Lisboa, a participar en el 1º Encontro Universitário Luso-Espanhol sobre a Investigação na Área da Museologia, celebrado en 1988 y publicado en 1991. Era la primera vez que pudimos poner en común lo que suponía impartir en las universidades españolas esta nueva disciplina y los retos que se nos presentaban.

En el ámbito universitario la museología seguía despertando gran interés y, en 1989, se comienzan a impartir el Postgrado de Museología en la Universidad del País Vasco, el Diploma de Postgrado sobre el Educador de museos en la Universidad

de Zaragoza y el Magíster en Museología en la Universidad Complutense de Madrid. En 1992, la Fundación Antonio Camuñas ofrece el Máster en Museografía y Técnicas Expositivas y, en 1995, la Facultad de Bellas Artes de Madrid inicia el Magister en Museografía y Exposiciones. A partir de ese momento, serán numerosas las universidades de las ciudades más importantes de España, como Barcelona, Gerona, Granada, Valladolid o Santiago de Compostela, que impartan diferentes postgrados o másteres presenciales o virtuales, solapándose unos con otros y dando pie a que algunos desaparezcan definitivamente, apareciendo otros nuevos (LORENTE, 2010, p. 75). A pesar de que muchos conservadores de museos participaron en el Máster, se pudo constatar la escasa colaboración existente entre los museos y las universidades. Las administraciones competentes en el campo de los museos no permitían que nuestros alumnos realizaran prácticas en los museos del Estado.

Dentro de este contexto, algunos profesores de la universidad comenzaron a publicar los primeros trabajos museológicos, destacando entre otros, los de Luis Alonso (1993), Francisca Hernández (1994), Iñaki Díaz (1994) o Juan Carlos Rico (1994), que tuvieron un gran éxito porque se convirtieron en punto de referencia del conocimiento museológico en España. Estas publicaciones constituyeron una llamada de atención y pusieron en evidencia la necesidad de ir cubriendo la laguna museológica existente en España. Para mí, este momento supuso la toma de conciencia de que debía prestar mayor atención a la investigación museológica, ampliándola también al campo del patrimonio cultural, coincidiendo con la incorporación de la signatura de Gestión del Patrimonio Cultural dentro de nuestro departamento. Apartir de ese momento, comienzan a desarrollarse diferentes líneas de investigación entre los profesores de la Universidad y profesionales de los museos, adentrándose en las corrientes museológicas que iban apareciendo en Europa y Estados Unidos, si bien hemos de reconocer que somos más deudores de la museología europea, y en especial francófona, que de la anglosajona (GÓMEZ MARTÍNEZ, 2006).

Sin embargo, hemos de destacar que, a finales de la década de los setenta, una de las aportaciones más importantes que se hicieron a la museología española fue la publicación del libro de Aurora León (1978) con el sugestivo título de “El museo: teoría, praxis y utopía”. En él trata de analizar y de ofrecernos, como historiadora del arte, una teoría científica de la museología y preparó el camino para que otros pudieran seguir investigando y aportando sus propias ideas. Como consecuencia, podemos afirmar que, a pesar de las deficiencias que tenían los museos respecto a

sus instalaciones y recursos económicos y, sobre todo, a la falta de una reflexión teórica sobre el museo, algo se va moviendo dentro del campo de los profesionales de los museos, quienes van percibiendo los cambios que se están produciendo fuera de España con respecto a este tema. Como señala Navajas Corral (2012, p.65), la evolución que la museología ha experimentado en España no siempre ha sido resplandeciente ni se ha preocupado en exceso por el análisis crítico sobre su razón de ser. Pero eso no impide reconocer que durante los años sesenta y ochenta van dándose pasos que abren nuevos caminos a un análisis de cuáles han de ser los servicios del museo (CABALLERO ZOREDA, 1982; BELLIDO BLANCO, 2005) y qué función pedagógica han de desempeñar (GARCÍA BLANCO et al., 1980). La importancia de los montajes expositivos y sus aplicaciones pedagógicas y didácticas serán tratadas de manera preferente por García Blanco (1981).

2. Bases teóricas y epistemológicas en las que se apoya la museología española

Podemos preguntarnos en qué bases teóricas y epistemológicas se ha apoyado la museología española para comenzar su andadura en el campo de la investigación teórica y práctica. Históricamente, contamos con tres grandes escuelas - la anglosajona, la francófona y la germánica (MARTÍN; OLIVEIRAS, 2013) - que tratan de poner de manifiesto las pautas culturales que se han dado a lo largo de la historia y cómo se han ido aplicando y han contribuido a la creación de la teoría museológica. Desde diferentes campos y disciplinas de investigación, estas escuelas han ido proporcionando los aspectos conceptuales que influirán en el desarrollo de la cultura humana, dando paso a diferentes concepciones de la museología.

Es evidente que el horizonte de la Ilustración está en la base de las tres escuelas, si bien su posterior desarrollo se verá limitado por los diferentes contextos sociopolíticos y culturales de Inglaterra, Francia y Alemania, que harán posible la aparición de características peculiares que les singularicen en su forma de concebir el museo. Hemos de resaltar la diferente génesis de las colecciones británica, francesa y germánica y las diversas características culturales que dieron como resultado distintos criterios expositivos, resaltando lo histórico y científico en el British Museum y lo estético en el Louvre o en el Altes Museum.

Por una parte, la tradición anglosajona se fundamentará en la importancia que ésta da a las colecciones, preferentemente científicas y con una dimensión utilitaria y

práctica, si bien no hemos de olvidar cuáles fueron las razones últimas que llevaron a los británicos a decidirse por los aspectos científicos y no por los artísticos. Hemos de señalar que la monarquía británica se quedó sin colecciones artísticas porque fueron vendidas por toda Europa. De hecho, ya en el siglo XVII, Carlos I de Inglaterra realizó la que puede definirse como la mayor venta de obras de arte que, tras su muerte, fueron liquidadas y subastadas entre los diferentes países europeos por decisión del propio Parlamento Británico, que no dudó en dispersar todas las colecciones del rey.

Por otra, la tradición francófona y mediterránea se centraría en la adquisición de las colecciones artísticas dispersas, integrándolas en sus respectivos museos, no solo para el deleite y el prestigio, sino también para exponerlas al público. A partir de la Revolución Francesa se toma conciencia de que es preciso salvar y proteger los monumentos y los objetos artísticos que, en adelante, formarán parte del nuevo concepto de patrimonio cultural. Se revaloriza así el patrimonio y se le da un carácter socializador que ha de conducir a su difusión y conocimiento por parte de todos los ciudadanos.

Finalmente, la tradición germánica, con Wilhelm von Bode como director general de los museos berlineses desde 1905 a 1920, llevará a cabo una política sistemática de adquisición de obras, recorriendo toda Europa y comprando un número importante de obras de arte a los coleccionistas privados, siguiendo un criterio de calidad y de representación de las distintas escuelas de pintura europeas. Propulsor de los museos Bode y Pérgamo, seguirá la teoría de las dos zonas de Johann von Goethe organizando las colecciones de arte y arqueología según unos criterios tipológicos y científicos o didácticos y culturales, al tiempo que se manifestará como un gran defensor de los museos, poniendo de manifiesto en algunos de sus escritos que el destino de las obras de arte es el museo, espacio donde las creaciones artísticas ofrecen un amplio panorama de las concepciones artísticas que se han elaborado en las diferentes épocas. Su postura estará en contra de una corriente de moda que defendía que las obras deben ser contempladas dentro de los espacios para los que fueron creadas y, por tanto, no deberían descontextualizarse, puesto que los museos no son más que grandes almacenes.

De todo ello, podemos deducir que el pensamiento positivista tuvo una gran influencia en el desarrollo de los museos de historia natural y cultural, hasta el punto de incidir de forma significativa en las narrativas museográficas a la hora de presentar sus colecciones. La tradición anglosajona trata de desarrollar lo genérico seleccionando aquellas piezas que, por su singularidad, podían ser expuestas al

público. Para ello, se servirá de una presentación intensiva y selectiva que apostaba por elaborar una serie de conjuntos que estuvieran contextualizados dentro del ámbito de las obras. Por su parte, la tradición francófona y germánica optan por mantener una museografía que pone su atención en lo singular, en la obra maestra como algo único, válido en sí misma, que tiende a una presentación extensiva y exhaustiva de las colecciones.

Todas estas teorías van siendo conocidas por los museólogos españoles, quienes las asumen con cierta lentitud y las incorporan a su quehacer museológico porque se dan cuenta de que los principios de la museografía funcionalista (TRICORNOT, 1993, p. 357-358) propuestos por la Oficina Internacional de Museos (OIM), a partir de la Conferencia Internacional de Madrid celebrada en 1934, sobre la necesidad de seleccionar los objetos, aportar toda la información disponible sobre cada uno de ellos y presentar los objetos con cierta objetividad y sobriedad, son fundamentales para renovar la vida de los museos españoles. Del mismo modo, tomarán conciencia de la necesidad de elaborar un itinerario que asuma los principios ecológicos y sea capaz de presentar las exposiciones según los criterios seguidos por Rivière (1993) en la exposición del Museo de Artes y Tradiciones Populares de París en 1951.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, se creará, dentro de la UNESCO, el Consejo Internacional de Museos (ICOM), que representará una etapa de modernización en la vida de los museos, tanto desde el punto de vista conceptual como formal. Además de establecer una definición de museo que va más allá de la identificación museo-colección, también editará la revista *Museum* que servirá de difusión internacional de la Museología. Por otra parte, continúa la labor del OIM e intenta dar una definición del museo y de la museología. El primer director de ICOM será George Henri Rivière (1948-1966), quien secundará las primeras orientaciones emanadas de dicho organismo, asumiendo su definición de museo y museología. Algunos de los museólogos españoles como Consuelo Sanz-Pastor (1969), Aurora León (1978), Fernando de Salas (1980), Luis Alonso (1993) y yo misma (1994) tuvimos como referencia las publicaciones e ideas de Rivière, que eran las que mejor conocíamos, puesto que la Museología española aún no había iniciado su andadura.

No obstante, algunos ya pensábamos que era preciso considerar la museología como una ciencia multidisciplinar, puesto que como disciplina científica se ha de incluir entre las ciencias sociales y tiene como objeto examinar la relación específica del hombre con la realidad (HERNÁNDEZ, 1994, p.72). La museología necesita, por tanto,

contar con las demás ciencias para poder llevar a cabo las funciones propias del museo y resultará imprescindible la colaboración de arquitectos, museógrafos, diseñadores, pedagogos, conservadores, investigadores y gestores. La aportación especializada de cada uno de ellos servirá para que el museo pueda desarrollarse en un sentido amplio y multidisciplinar.

3. La crisis social de los museos y el despertar de la nueva museología en España

Durante los años 60 del siglo pasado se produjeron una serie de cambios en el seno de la sociedad francesa que desembocarán en el mayo del 68. Su influencia se extendió por toda Europa, surgiendo una profunda crítica contra los museos en la que se cuestionaba su función social, su significado cultural, su metodología de trabajo e incluso su razón de ser, hasta el punto que se llega a hablar del fin de los museos. Frente a una concepción del museo considerado como una realidad obsoleta donde solo prima la pasividad y el elitismo, la transmisión ideológica unidireccional y su imposición obligatoria, se da el paso hacia otra forma de entenderlo más democráticamente, más abierto al diálogo y más necesitado de la aportación de otras ciencias multidisciplinarias con las que ha de trabajar en sintonía y colaboración hasta considerarse ella misma una ciencia, no tanto interdisciplinar, cuanto multidisciplinar. Frente al museo templo aparecerá el museo foro y ágora de comunicación, frente al anonimato de la exposición la reivindicación de la propia identidad, frente a la idea única del relato la democracia cultural y la participación social, frente al edificio el territorio y el desarrollo local, frente a la dependencia continuada a la toma de conciencia de su propia autonomía.

Todos estos factores dieron lugar a la aparición de un nuevo concepto de museología que se plasmará en la aparición de nuevas formas de museos como son los ecomuseos, los museos de barrio, los museos locales, los centros de interpretación, los museos de arqueología industrial o los parques arqueológicos. En el ámbito teórico el exponente más significativo será el Movimiento de la Nueva Museología. Ésta comienza a vislumbrarse en la IX Conferencia del ICOM celebrada en Grenoble, en 1972, y en las Resoluciones adoptadas por la Mesa Redonda de Santiago de Chile, celebrada en 1972. En esta última se define el museo integral como una institución que está “al servicio de la sociedad a la que pertenece y posee en sí mismo los elementos que le permiten participar en el proceso de formación de la conciencia de la comunidad a la que sirve”. La misma Declaración de Quebec sobre

los principios básicos de una nueva museología, celebrada el 12 de octubre de 1984 dentro del Primer Taller Internacional sobre los Ecomuseos y la Nueva Museología, retoma las conclusiones de Santiago de Chile e insiste, una vez más, en que la nueva museología se ha de interesar por el pleno desarrollo de la comunidad y se ha de preocupar por hacer posible un mundo más respetuoso de su riqueza patrimonial. Para ello, se ha de potenciar la creatividad, el realismo y la apuesta por los valores humanos.

A estas dos declaraciones viene a solidarizarse, en su orientación social de la museología, la Declaración de Oaxtepec (México), celebrada el 18 de octubre de 1984 dentro de la reunión sobre Ecomuseos: el hombre y su entorno. En 1985, dentro del Segundo Taller Internacional de Ecomuseos y Nueva Museología celebrado en Lisboa, tiene lugar la Proclamación de la Nueva Museología (MAYRAND, 1985). Y dos años más tarde, en 1987, se celebra el Tercer Taller Internacional de Ecomuseos y Nueva Museología en Zaragoza.

De dichas declaraciones se deduce que es necesario optar por un nuevo museo, más abierto y participativo, donde el punto de referencia no lo constituyan los objetos, sino la comunidad. Ésta ha de recuperar su propio protagonismo ante el museo, con el objeto de reconocerse en todas las manifestaciones culturales que en ella perviven todavía, y ha de profundizar en el análisis de aquellos aspectos que forman parte indisociable de su propia historia. Desde una reflexión crítica sobre la dinámica seguida por el museo tradicional, con sus logros y limitaciones, la Nueva Museología pretende servirse de las nuevas teorías y métodos de investigación social y de las modernas tecnologías educativas y pedagógicas para dar paso a nuevas formas de concebir y construir el espacio arquitectónico y de proponer el diseño y montaje museográfico.

A partir de la publicación de los dos tomos de Vagues, coordinados por André Desvallées (1992, 1994), los museólogos españoles entran en contacto con la Nueva Museología, lo que supuso un empuje importante a la hora de adentrarse en las nuevas corrientes museológicas. El gran interés que despertó entre los museólogos españoles, se vio reflejado en los trabajos de estudio de diversos especialistas. Luis Alonso Fernández (1999) publicó una Introducción a la nueva museología, en la que intenta ofrecer una visión general de las transformaciones que el museo tradicional ha experimentado a lo largo de las últimas décadas. Para los museólogos españoles, la figura de Desvallées será un punto de referencia esencial por su contribución a la

investigación innovadora que supuso su estudio sobre el lenguaje museográfico, que ha tratado de aplicar a las exposiciones dentro del museo.

Iñaki Díaz Balerdi (2002) trata de profundizar en el tema publicando un artículo en la revista *Artigrama* con el título “¿Qué fue de la nueva museología? El caso de Quebec”. En él se esfuerza por contextualizar el fenómeno, revisarlo desde un punto de vista histórico y museológico, y comprobar sobre el terreno lo que permanece, lo que vive y lo que se proyecta de la nueva museología en tres ejemplos de un mismo ámbito geográfico, el canadiense, a través de los ecomuseos de la Haute-Beauce, Maison du Fier Monde y la Biosphère. El autor opina que, aunque la nueva museología ha sido “minoritaria, en términos comparativos, y radical, en cuanto a planteamientos conceptuales” (DÍAZ BALERDI, 2002, p.494), no ha dejado de buscar la ruptura con el museo tradicional, en un intento de sustituirlo por una nueva forma de hacer museología, que va más allá de una mera adaptación museográfica a los nuevos tiempos y necesidades sociales. No se pretende solo renovar la museología tradicional, sino transformarla radicalmente buscando caminos nuevos y alternativos que sea posible aplicarlos en la práctica diaria.

Yo misma (2003) también dediqué un extenso estudio en la *Revista de Museología* sobre el Origen y perspectivas de la nueva museología, donde se analiza cómo ésta surge como consecuencia de las respuestas que los museólogos pretenden dar a los problemas que la crisis y la falta de consolidación en la disciplina museológica estaban planteando dentro de los museos tradicionales de corte positivista.

Porque no todo lo que se hace llamar ecomuseo responde realmente a lo que entendemos por tal, sino que suelen ser meras imitaciones que no cumplen con los requisitos propios de los ecomuseos. Éstos han envejecido, y se han visto privados de los recursos necesarios para cumplir sus funciones, al tiempo que no han sabido renovar sus contenidos ni proponer nuevos discursos a un público que tiene otros intereses y preocupaciones. A pesar de todos estos inconvenientes, hemos de reconocer que, gracias a la Nueva Museología, los museos se han visto obligados a experimentar una serie de transformaciones que les ha llevado incluso a cuestionarse su propia identidad. Y la misma museología tradicional ha tenido que desprenderse de los numerosos lastres que se le habían adherido, impidiéndola renovarse y abrirse a nuevas dinámicas más participativas, sociales y sostenibles.

Las experiencias más interesantes sobre ecomuseos dentro de la Península ibérica tienen lugar en Portugal, donde enseguida son objeto de estudio y de

realización. Sin embargo, también en España surgen algunos proyectos sobre ecomuseos que tratan de responder a las exigencias de la museología comunitaria. Contamos con los ejemplos del ecomuseo del Río Caicena en Almedinilla (Córdoba), el Parque Cultural del Maestrazgo en Los Molinos (Teruel) concebido como un elemento de reconstrucción de la memoria colectiva y como dinamizador del territorio, el ecomuseo de Sierra Mágina (Jaén) o el ecomuseo de Les Valls D'Àneu, dedicado a la etnografía en el pirineo y considerado como el más emblemático ecomuseo de España. Este último es un claro ejemplo de desarrollo local en el que se ha conseguido un equilibrio entre el trabajo museográfico de presentación y la investigación comunitaria. Podemos afirmar que los ecomuseos en España no responden a la filosofía estricta de este tipo de museos y que, en la mayoría de los casos, se trata más bien de museos etnográficos con una cierta vinculación con el territorio. Además, adolecen de los mismos problemas que aquellos, al referirse solo a la cultura del pasado sin ninguna relación con el presente. Los discursos que presentan no transmiten ningún mensaje, ni siquiera para las comunidades que viven en su entorno. Por otra parte, cuentan con escasos recursos y apoyos de las Administraciones de las que dependen.

Todas estas experiencias nos hacen ver que existe una mayor inquietud e interés por potenciar los ecomuseos en España, lo que es motivo de un cierto optimismo de cara al futuro. Pero también advertimos la existencia de ciertas dificultades para su desarrollo, al sufrir las consecuencias de la crisis económica que influirá en un menor apoyo institucional. Dicha situación ha de llevarnos a repensar los nuevos objetivos, funciones, estrategias de financiación y formas de presentar el patrimonio (ROIGÉ et al., 2012) que han de estar presentes a la hora de afrontar la existencia de los ecomuseos españoles en un futuro próximo.

Por otra parte, si analizamos la panorámica general de los museos de etnología, de historia o del territorio, vemos cómo se han ido transformando en museos de sociedad, fenómeno que tiene una cierta trascendencia a la hora de concebir el museo. La causa de dicha transformación no fue otra que la profunda crisis que dichos museos estaban experimentando a partir de los noventa y que ponía en tela de juicio la manera de interpretar y exponer las culturas de los diferentes pueblos (SIMPSON, 2001). Ya no era posible limitarse a presentar visiones parciales de las sociedades del pasado sin ninguna relación con nuestro presente, como si, al exponer la cultura de otros pueblos, pudiéramos aislarla de la nuestra, negando cualquier referencia a la multiculturalidad. La prueba de ello es que museos tan significativos

como el Musée de l'Homme o el Musée des Arts et Traditions Populaires se han visto obligados a cerrar durante algún tiempo para reaparecer, más tarde, con nuevas propuestas y nuevos nombres como el Quai Branly o el Musée des Civilisations d'Europe et de la Méditerranée. Esta es la razón de que se haya creído necesario elaborar nuevos discursos capaces de reinventar y transformar los modelos obsoletos de los museos etnológicos. Si al público ya no le decían nada, era preciso repensar su razón de ser actual y renovarse, siguiendo el ejemplo de los museos de la Civilización canadienses. Como consecuencia de todo ello, surge el nuevo concepto de museo de sociedad.

Dicho término comenzó a difundirse a partir de 1990, pero será en 1991 cuando, con motivo del Coloquio organizado sobre Musées et sociétés en Mulhouse-Ungerheim, se consagre museográficamente de manera definitiva (BARROSO; VAILLANT, 1993). A partir de ese momento, los museos dejan de definirse por sus disciplinas científicas para pasar a hacerlo por el objeto de su estudio, que no es otro que la sociedad. Desde hacía tiempo, los Musées de la Civilisation canadienses se habían decantado por un enfoque pluridisciplinar y por una mayor preocupación por todo lo relacionado con la persona humana, sirviéndose para ello de una programación temática. Se convierten, así, en museos de sociedad que, desde diferentes perspectivas, analizan, según el Projet Culturel des Musées de la Civilisation, tres aspectos importantes de la misma: su organización y estructuración, las comunicaciones y cambios y la creación e innovación.

Las sociedades, al organizarse y estructurarse según se tengan que enfrentar a los diferentes poderes, movimientos o visiones del desarrollo y la conservación, viven relaciones complejas y dinámicas muy distintas. Por eso, los museos de sociedad se ven en la obligación de tratar temas sobre la organización del trabajo, el lugar de la familia, las relaciones entre hombres y mujeres, la exclusión, la urbanización o la democracia. Por otra parte, el desarrollo humano implica la comunicación y el intercambio que son la base del desarrollo del saber, de la transformación y la evolución de los individuos y las sociedades. Suelen presentarse a través de los medios de comunicación y de las nuevas tecnologías, pero también se muestran bajo la forma del don, la educación, el aprendizaje, el comercio, la inmigración o la colonización. Además, todas las sociedades crean, innovan y tratan de explorar y experimentar nuevos caminos sirviéndose para ello no solo de los descubrimientos científicos y tecnológicos, sino también fomentando la imaginación, la creatividad y los modos de expresión. Las sociedades están llamadas a trabajar en la comprensión del

mundo y a interpretarlo sirviéndose para ello de la ciencia, la cultura y la espiritualidad. Insertos en una sociedad global, los conceptos de espacio y tiempo no podemos leerlos si no es desde una visión global que, por una parte, nos lleva a comprender nuestras propias raíces y entornos sociales, y, por otra, nos descubre nuestra interdependencia con otros lugares y ambientes diferentes. Pertenece a un determinado lugar, pero eso no significa que tengamos que desentendernos de otros lugares e historias que nos enriquecen y nos complementan.

4. La pedagogía museística y la didáctica museográfica en los museos españoles

La preocupación por la pedagogía museística y la creación de los departamentos de educación en los museos en España, no se hace presente hasta finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, cuando hacía décadas que los países anglosajones y Estados Unidos gozaban ya de una extensa trayectoria, habiéndolos integrado como un departamento más dentro de los museos. Será con la Ley General de Educación de 1970, que en su artículo 12.3 contempla la conveniencia de que las bibliotecas, archivos y museos puedan ofrecer el acceso gratuito, cuando surjan diversos grupos interesados en la educación de los museos, resaltando en Cataluña el Grup d'Art i Pedagogia (PASTOR HOMS, 2004, p.35). A partir de ese momento, otros museos de Barcelona, Madrid, Aragón y el País Vasco se pondrán manos a la obra para crear sus propios departamentos educativos que promuevan la elaboración de una serie de programas en los que las actividades didácticas se vayan adaptando a las necesidades de los diferentes públicos.

Los cambios experimentados en la forma de concebir la educación y la importancia que adquiere la educación no formal, darán lugar a que, dentro del museo, puedan trabajar juntos, de manera interdisciplinar, museólogos, maestros, pedagogos, sociólogos, artistas, psicólogos, antropólogos y técnicos en comunicación. Todos ellos están llamados a diseñar programas educativos que, adaptando las exposiciones organizadas a las características propias de la comunidad donde se ubican, sean capaces también de atraer a nuevos públicos. Es verdad que no siempre los museos cuentan con esos profesionales y con la presencia de los departamentos educativos y, cuando los tienen, apenas son reconocidos como debieran. En ocasiones, la tendencia es a considerar los programas educativos como proyectos que no están relacionados con las tareas propias del museo. Y, sin embargo, podemos afirmar que los museos poseen una fuerza educativa muy potente y no pueden vivir de espaldas a las nuevas

corrientes didácticas, que favorecen el contacto directo de los objetos expuestos con el público que los contempla y analiza de manera crítica.

En España, hemos de destacar la labor realizada por M^a Inmaculada Pastor Homs (2004) en el análisis, estudio y experimentación educativa dentro del museo. La autora analiza la educación patrimonial desde contextos educativos no formales y lo hace siguiendo los pasos de David Anderson (1997), miembro del equipo educativo del Victoria and Albert Museum de Londres, quien concibe el museo como una “organización dinámica y multicultural a favor de la educación permanente dentro de la sociedad”. Consciente de que, a partir de la segunda Guerra Mundial, el museo ha experimentado cambios significativos, la autora cree que uno de los más importantes ha sido el hecho de que haya dejado de centrarse en el objeto para hacerlo en el público. En consecuencia, la aparición de los departamentos educativos dentro de los museos ha supuesto prestar mayor atención a las diferentes clases de públicos mediante la adopción de unas estrategias de trabajo más pluriprofesionales y multidisciplinares.

Los museos han de propiciar la investigación de las colecciones, pero con la misma intensidad han de potenciar la educación y los servicios a los visitantes. Y, para ello, es muy importante la pedagogía que se desarrolle, teniendo en cuenta las teorías del aprendizaje y del conocimiento. Porque no es lo mismo situarse ante un museo tradicional o sistemático, donde el aprendizaje es fundamentalmente pasivo, que en un museo ordenado o conductista, donde se ofrece un conocimiento objetivo e independiente del aprendizaje. Como tampoco lo es un museo en el que se privilegia el descubrimiento porque el aprendizaje se construye a partir de la propia experiencia vivida, o el museo basado en el constructivismo que defiende que el conocimiento es construido por cada individuo y por la sociedad, modelo de museo por el que se decanta la autora.

En la misma línea, pero formando parte del Taller de Projectes de la Universitat de Barcelona, un grupo de profesores de Didáctica de las Ciencias Sociales de dicha universidad, dirigidos por Joan Santacana Mestre, están llevando a cabo un excelente trabajo de investigación sobre cómo aplicar la didáctica a la museografía. Su obra *Museografía didáctica* (2005), escrita en colaboración con otros profesores del grupo, pone en evidencia la necesidad de democratizar el acceso a la cultura, sirviéndose para ello de una didáctica museográfica capaz de posibilitar la comprensión de los diferentes objetos expuestos en el museo.

También hemos de destacar que, como consecuencia de las transformaciones que están experimentando los museos, el estudio museológico se centrará en el museo y la exposición como un medio de comunicación (HERNÁNDEZ, 1998; GARCÍA BLANCO, 1999). El museo es visto como un lugar privilegiado de encuentro, de diálogo y de comunicación. Por su parte, los visitantes de los museos desean participar en las exposiciones y en las actividades que se organizan dentro de ellos. Por eso, han de ser espacios abiertos que se pongan al servicio de la comunidad, en un intento de conseguir su pleno desarrollo humano y cultural. Eso significa que han de ser buenos comunicadores de las experiencias culturales del pasado y del presente. Las exposiciones, por su parte, han de convertirse en un instrumento de mediación entre el visitante y los significados que se pretenden transmitir a través de los objetos expuestos. De ahí la importancia de analizar cuál ha de ser el marco teórico y las estrategias expositivas que se han de seguir dentro de los museos (PRATS, 1996).

Otro de los temas que se analizará será el estudio de la difusión de los museos (VALDÉS SAGÜÉS, 1999). A través de la difusión, el museo entra en contacto directo con la sociedad y comunica al público el contenido y el significado de las colecciones. No hemos de olvidar que el museo no es un fin en sí mismo, sino un medio para acercar la cultura a un público cada vez más amplio y plural. El patrimonio solo adquiere su verdadero significado cuando es contemplado y comprendido por todos los ciudadanos, haciendo posible la democratización de la cultura. Y, a éste, irá unido el estudio de los visitantes (PÉREZ SANTOS, 2000). Analizar las características sociodemográficas y psicológicas de los visitantes reales y potenciales de los museos es importante para saber a qué público nos enfrentamos y qué relación se da entre el visitante y el contexto de la exposición, así como el descubrimiento de cuáles son sus puntos de interés y qué es lo que se necesita para que el visitante se sienta agusto durante la visita. Hoy toda experiencia museográfica que el visitante lleve a cabo, si pretende ser eficaz, ha de fundamentarse en la participación activa, en el diálogo con la exposición, en la implicación de las emociones, en la satisfacción de sus expectativas lúdicas, en la aceptación de la propia subjetividad, en el descubrimiento del contexto social en el que se enmarca la exposición y en la experiencia personal que posee el que se acerca a visitarla. Sin estos requisitos, no es posible tener una experiencia educativa gratificante y enriquecedora de la visita al museo.

5. El paradigma de la museología crítica

Hoy nadie pone en duda que la museología necesita hacerse una serie de planteamientos que, evitando cualquier sospecha de visión particularista, subjetivista y sesgada, proponga un estilo sistemático de trabajo y de análisis sobre el porqué de la crisis que está afectando seriamente a sus propios fundamentos. Podemos afirmar que contamos con una cultura museística que ha llegado hasta nosotros y que nos ha proporcionado unas pautas de conducta que se han ido integrando en la vida del museo tradicional. Pero en estos momentos sentimos la necesidad de abrirnos a planteamientos nuevos y diferentes, apostando por un trabajo en equipo que facilite un clima de diálogo entre el museo y la sociedad, abriéndose a la investigación para poder comprender y recrear los contenidos, asumiendo los objetos como metarrelatos que nos hablan desde diversos ámbitos culturales en un intento de aproximarnos al conocimiento de la propia realidad, sin grandes pretensiones que distorsionen el verdadero mensaje que se encierra dentro de los museos.

Surge, así, la museología crítica o reflexiva donde el visitante es considerado como un sujeto que es capaz de generar conocimiento al interactuar con la obra y donde el museólogo posee una visión revisionista, abierta y reflexiva de la realidad. Ahora bien, la museología crítica no puede ser solo un intento de respuesta a las diferentes formas de entender el museo y a los continuos desencuentros que han tenido lugar entre los teóricos de los museos, los conservadores y el público visitante. La museología crítica ha de ser también, y sobre todo, un intento de acercamiento a la realidad museística con el propósito de analizar y supervisar todas aquellas adherencias que, con el paso del tiempo, han impedido su crecimiento y su revitalización. Es por ello que nos hace una invitación a revisar el papel social y cultural de los museos desde diferentes lecturas como el género, la clase social o la procedencia étnica.

Nadie duda que existan diferentes maneras de concebir y aproximarse a la museología y que, por tanto, se den distintos contextos interpretativos que hemos de asumir y aplicar en nuestra práctica diaria (HERNÁNDEZ, 2006, p.204). En este sentido, me parece interesante la visión que ofrecen Óscar Navarro y Cristina Tsagaraki (2009-2010, p.52) de la museología crítica, al afirmar que el objeto de ésta no debe restringirse solo a los objetos y a las funciones museológicas, sino que debe abarcar a toda la institución museológica, incluyendo su contexto político, social y económico.

Los museólogos españoles, conscientes de la importancia de los principios de la Nueva Museología, han seguido investigando y asumiendo las nuevas temáticas culturales y étnicas que plantean en la actualidad. Además, han llegado a la conclusión de que es preciso dar un paso más profundizando en la crítica a los museos porque éstos, en cierta medida, se encuentran presionados por el poder de las instituciones políticas e intelectuales, que les impiden poner en tela de juicio aquellos aspectos y prácticas museísticas que se han quedado obsoletas, porque no responden a las exigencias de una realidad social que está pidiendo a gritos un cambio estructural importante.

En principio serán los profesores de arte contemporáneo quienes primero escriban sobre la museología crítica, autodefiniéndose como museólogos críticos que la contemplan desde fuera (LORENTE, 2003). Influenciados por las aportaciones de estudiosos del arte como los norteamericanos Carol Duncan, Allan Wallach, Jo-Anne Berelowitz o Maurice Berger, no han dudado en adentrarse en el estudio y la reflexión crítica sobre el museo a través de sus discursos expositivos. Y ven con buenos ojos que la teoría de los museos y la museografía sean cuestionadas por las exposiciones que algunos artistas contestatarios, como Hans Haacke o Christian Boltanski, han llevado a cabo (LORENTE, 2006, p.29). Éstos conciben el museo de arte como un espacio abierto a la innovación, al estudio y a la experimentación y, en consecuencia, también a la crítica porque, a través de sus obras, tiene la posibilidad de abrirse a nuevas lecturas percibidas desde las periferias. En el fondo, pretenden convertir los discursos museográficos en instrumentos para la sugerencia, la evocación y la pregunta. Por eso, sus discursos han de ser más participativos, plurales, reivindicativos, subjetivos y provocativos.

Su pretensión es evitar cualquier interferencia que pueda darse entre la obra y el espectador, entre el objeto museístico y el visitante a la hora de narrar una determinada historia. Cualquier mediación existente entre la obra y el visitante es vista como una rémora que quita espontaneidad e inmediatez a lo narrado. En el fondo, se tiene cierta reserva a que se les imponga una lectura edulcorada de las colecciones y se les obligue a tener una experiencia pasiva dentro del museo, cuando lo que desean es que se les permita disentir y cuestionarse la misma exposición (BOLAÑOS, 2011, p.10).

Carla Padró (2011) trata de analizar cómo la crítica puede influir en todas aquellas personas que se dedican a la pedagogía en los diferentes contextos

académicos, artísticos y museísticos, confrontándolo con aquellas que se dedican de manera exclusiva a los museos.

Al evaluar las ventajas e inconvenientes que la museología crítica aporta al mundo de los museos, podemos afirmar que éstas son variadas y significativas. Luis Caballero García (2009, p.2-6) ha tratado el tema con bastante acierto y claridad, analizando unas y otras para llegar a unas conclusiones. Entre las ventajas, podemos señalar las más importantes. En primer lugar, la museología crítica reivindica que los visitantes adquieran una conciencia crítica de la realidad, que les evite caer en interpretaciones sesgadas y monolíticas de la misma. Si, como nos insinúa la filosofía posmoderna, no existe una única manera de analizar e interpretar la realidad, que nos viene dada desde fuera, cada visitante está llamado a construir su propio discurso museológico, en un intento de exponer de manera didáctica que es posible liberarse de muchas ataduras para actuar con libertad.

Pero, como señala el mismo autor, en la museología crítica también encontramos algunos inconvenientes, que hemos de tener presentes para evitar caer en la tentación monolítica y dogmática, que critica y pretende desterrar de los museos. Cualquier planteamiento que la museología crítica intente realizar puede caer con facilidad en el cientifismo, al igual que lo hicieron Henri Rivière antes de los años setenta o los museos-templo positivistas. Desde el punto de vista epistemológico, las propuestas que nos hace la museología crítica ponen en evidencia las virtudes y limitaciones propias de la filosofía posmoderna en la que se inspira.

6. Hacia el estudio de las museologías emergentes

De todo lo analizado hasta aquí, podemos hacernos una idea de cómo se ha ido desarrollando la museología en España. Ante la ausencia de corrientes museológicas bien definidas, con capacidad para formar escuelas de investigación propias, gran parte del desarrollo de la investigación museológica española se ha fundamentado, al menos en sus comienzos, en las fuentes mediterráneas o francófonas. Sin embargo, a medida que ha ido pasando el tiempo, ha descubierto también la importancia del pensamiento filosófico de los museólogos del Este y su intento de concebir el museo como un medio capaz de transformar la realidad. Afortunadamente, podemos decir que la teoría museológica es ya una realidad plurinacional y plurilingüística donde latinoamericanos, portugueses y españoles tienen mucho que decir sobre la teoría museológica.

Hoy son muchos los investigadores y museólogos latinoamericanos, portugueses y españoles que están dedicando su tiempo y esfuerzo en potenciar la investigación museológica, como una forma de enriquecer el conocimiento de la realidad humana y cultural de nuestra sociedad. El estudio de las museologías emergentes es una de las tareas asumidas con gran interés, porque ofrecen la posibilidad de aplicar nuevas museografías a realidades patrimoniales muy distintas, que van desde la musealización de las ciudades a la de la vida cotidiana de las comunidades.

La museología de género es otro de los temas de estudio en el que, tanto el Ministerio de Cultura (VV.AA., 2010; 2011) como el ICOM español (CABRERA BONET, 2014; CUESTA DAVIGNON, 2013), han dedicado varios estudios monográficos. De hecho, cada vez más artistas y museólogas tratan de analizar la visibilidad de la mujer en el campo del arte y de la museología y analizan cómo su figura se ha ido concretando dentro de las estructuras museísticas, para dejar de ser un sujeto de producción cultural ignorado, y convertirse en un sujeto activo y productor de significados culturales.

Hoy es importante la investigación que se está siguiendo en España sobre el multiculturalismo dentro del museo. Necesitamos restablecer un multiculturalismo crítico como la forma de favorecer que las relaciones de diferencia existentes entre los ciudadanos se fundamenten en el convencimiento de que ninguna cultura particular debe privilegiarse e imponerse sobre las demás. Pero, ¿cómo han de situarse los museos ante las políticas culturales dentro del contexto multicultural en que nos encontramos? Dependerá de la visión que tengamos de la cultura, ya sea ésta estática o dinámica.

En Cataluña algunos museos etnológicos de Barcelona y de Ripoll tratan el tema de la multiculturalidad. Entre los museos de historia, destacan el Museu d'Història de Catalunya, el de Sant Feliu de Guixols o el de Barcelona. Otros museos de ámbito local, son los de Torre Baldoquina de Santa Coloma de Gramanet, el de Tarrasa, el de Sant Boí de Llobregat o el de Sant Cugat del Vallès. También se está desarrollando un proyecto para la creación del Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnología de Cataluña (BOYA, 2010).

Por otra parte, está siendo objeto de estudio el tema de la economía creativa y los museos, concebida como un instrumento de desarrollo que adquiere su fuerza en el potencial de la creatividad, lo que supone incorporarse a un modelo interdisciplinar en el que la economía, la cultura y la tecnología están llamadas a desarrollar su

creatividad y a aportar sus servicios (PAREDES, 2011). No debemos dejar de lado el tema de lo común, del procomún o de los commons relacionado con los museos. Si no podemos negar que una de las principales estructuras de invención de lo social son las instituciones, ya sean políticas, culturales o museísticas, tampoco podemos olvidar que el concepto tradicional de institución pública, basada en la dicotomía entre público y privado, hoy ya no nos sirve.

En el Museo de Arte Reina Sofía se han realizado varios seminarios, en colaboración con redes y agencias que están transformando la experiencia social, sobre el Museo y las instituciones de lo común. Borja-Villel (2010), su director, opina que es necesario un nuevo replanteamiento del museo desde el ámbito de lo común, que sea el resultado de la multiplicidad de singularidades que no forman parte de un ámbito público estatal, pero tampoco privado. Nos movemos, por tanto, dentro de la lógica del don que, según Mauss (1923), exige la obligación de dar, de recibir y de devolver como expresión de la existencia de una alianza y comunión entre los pueblos. En los museos, dicha lógica del don puede expresarse a través de la aportación económica, de la donación de obras de arte o de la dedicación gratuita de nuestro tiempo al servicio del museo.

Para finalizar, podemos decir que la museología está viva, que es el centro de atención de los museólogos y estudiosos latinoamericanos, especialmente brasileños, portugueses y españoles, que tienen mucho que aportarnos a la hora de estudiar nuestro patrimonio cultural. El hecho de que las nuevas generaciones de estudiantes y profesores universitarios se animen a realizar y dirigir tesis sobre diferentes aspectos museológicos y museográficos, es un síntoma de que la museología en nuestros países goza de buena salud. Podemos afirmar que el futuro de la museología es esperanzador porque muchos museólogos y museólogas están apostando por un estudio serio, crítico y científico de la museología, en un intento de ponerla al servicio de la sociedad para que todos tengan la posibilidad de descubrir el verdadero valor y significado de los museos.

Referencias

- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza, 1999.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo, 1993.
- AMO, Mariano del. Las excavaciones arqueológicas y los museos en la Ley del Patrimonio Artístico Nacional de 1933. *Boletín Anabad*, XXXIII, n. 2, p.249-267, 1983.

- ANDERSON, David. *A common wealth: museums and learning in the United Kingdom: report to the department of national Heritage*. London: DNH, 1997.
- BARROSO, Eliane; VAILLANT, Emilia. *Musées et sociétés: actes du Colloque Mulhouse-Ungersheim, juin 1991. Répertoire analytique des musées, bilans projets, 1980-1993*. Paris: Direction des Musées de France, 1993.
- BELLIDO BLANCO, Antonio. La renovación museológica en España durante los años setenta. *Museo*, Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España, n.10, p.329-345, 2005.
- BORJA-VILLEL, Manuel. *Hacia un museo de lo común*, 2010. [URL: <http://www.publico.es/culturas/hacia-museo-comun.html>]. Acceso el: 29 de Ene. 2015.
- BOLAÑOS, María. Los museos, las musas, las masas. *Museo y Territorio*, n. 4, p.7-13, 2011.
- BOYA, Jusé. Un Museu sobre Catalunya obert al món. El projecte del Museu Nacional d'Història. ALCALDE, Gabriel; BOYA, Jusé; ROIGÉ, Xavier. (eds.) *Arqueologia i Etnologia de Catalunya*. Museus d'Avui. Els Nous Museus de Societat. Girona: ICRPC, 2010. p. 135-154.
- CABALLERO ZOREDA, Luis. El Museo: funciones, personal y su formación. *Boletín Anabad*, XXX, n. 3, p.377-385, 1980.
- CABALLERO ZOREDA, Luis. La profesión del museólogo. *Boletín Anabad*, XXXI, n. 4, p.655-669, 1981.
- CABALLERO ZOREDA, Luis. *Funciones, Organización y Servicios de un Museo: El Museo Arqueológico Nacional de Madrid*. ANABAD. Madrid: Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, 1982.
- CABALLERO GARCÍA, Luis. Análisis de la función social de los museos en la museología crítica. *Actas del VII Congreso de Museos del Vino en España*. Museo de las Ciencias del Vino, Badajoz, 15-18 de abril de 2009. p.1-10. Disponible in: https://www.academia.edu/2555860/2009_Caballero-Analisis_Museologia_critica. Acceso el 4de Mar.2015.
- CABRERA BONET, Paloma. Identidad y género, modelos y contramodelos. El nuevo discurso expositivo de Grecia en el Museo Arqueológico Nacional. *ICOM Digital Español*, v.14, p.102-114, 2014.
- CUESTA DAVIGNON, Liliane. De la adquisición a la educación. La gestión de la diversidad sexual y de género en los museos. *ICOM Digital España*, n. 8, p.10-14, 2013.
- DESVALLÉES, André. Presentation. *Vagues*. Une anthologie de la nouvelle muséologie, v.1, p.15-39, 1992. Textes choisis et présentés par André Desvallées. Mâcon/ Savigny-Le-Temple. W - MNES.
- DESVALLÉES, André. Presentation. *Vagues*. Une anthologie de la nouvelle muséologie, v.2, p.11-35, 1994. / Savigny Textes choisis par Marie-Odile de Bary, André Desvallées et Françoise Wasserman. Mâcon-Le-Temple. W – MNES.
- DÍAZ BALERDI, Iñaki (Coord.). *Miscelánea Museológica*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1994.
- DÍAZ BALERDI, Iñaki. ¿Qué fue de la nueva museología? El caso de Quebec. *Artigrama*, v.17, p. 493-516, 2002.
- FERNÁNDEZ CHICARRO, Concepción. Museografía, problemas que afectan a nuestros museos. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LVIII, p. 535-540, 1952.
- FERNÁNDEZ DE AVILÉS, Augusto. Cuestiones museográficas. El Museo Arqueológico de Bilbao. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LX, n. 2, p. 627-649, 1954.
- GARCÍA BLANCO, Ángela.; SANZ MARQUINA, Teresa.; MACUA DE AGUIRRE, José Ignacio. Didáctica del Museo: el montaje expositivo. *Boletín de ANABAD*, n.31, p.421-426, 1981.
- GARCÍA BLANCO, Ángela. *La exposición un medio de comunicación*. Madrid: Akal, 1999.
- GAYA NUÑO, Jose Antonio. *Historia y Guía de los Museos de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955.

- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier. *Dos Museologías*. Las Tradiciones Anglosajona y Mediterránea: diferencias y contactos. Gijón: Trea, 2006.
- GÓMEZ-MORENO, María Encarnación *Anuario-Guía de los Museos de España*. Ministerio de Educación Nacional. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1955.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *Manual de museología*. Madrid: Síntesis, 1994.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. Origen y perspectivas de la nueva museología. *Revista de Museología*, n. 26, p. 67-91, 2003.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *El museo como espacio de comunicación*, Gijón: Trea, 1998.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Trea, 2006.
- HERRERA ESCUDERO, María Luisa. *El Museo en la educación*. Su origen, evolución e importancia en la cultura moderna. Madrid: Índex, 1971.
- LEÓN, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra, 1978.
- LORENTE, Jesús Pedro (dir.). *Museología crítica y Arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- LORENTE, Jesús Pedro. Nuevas tendencias en teoría museológica: A vueltas con la museología crítica. *Museos.es*, n. 2, p.24-33, 2006.
- LORENTE, Jesús Pedro. Los estudios de Museología en las universidades españolas. *Revista de Museología*, n. 47, p.72-80, 2010.
- MARTÍN I OLIVERAS, Antoni. El concepto de museo y su ampliación epistemológica. Escuelas museológicas modernas y contemporáneas. Una visión historiográfica. *Hermus. Heritage & Museography*, v. 4, n.2, p. 98-110, 2013.
- MAUSS, Marcel. *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz Barpal Editores S.L., (1923) 2009.
- MAYRAND, Pierre. La proclamación de la nueva museología. *Museum*, n.148, p.200-201, 1985.
- NAVAJAS CORRAL, Óscar. Ecomuseos y Ecomuseología en España. *Revista de Museología*, n.53, p.55-75, 2012.
- NAVARRO, Óscar; TSAGARAKI, Christina. Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica. *Museos.es*, n. 5-6, p.50-57, 2009-2010.
- NAVASCUÉS, Joaquín María. *Aportaciones a la Museografía Española*, Madrid, 1959.
- NIETO GALLO, Gratiniano. *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas*. Madrid: Anaba, 1973.
- OVEJERO BUSTAMANTE, Andrés. *Concepto actual del museo artístico*. Madrid: Ribadeneyra, 1934.
- PADRÓ, Carla. Retos de la museología crítica desde la pedagogía crítica y otras interacciones. *Museo y Territorio*, n. 4, p.102-114, 2011.
- PAREDES, Mario. *Explorando la noción de economía creativa*. Centro. Diseño-cine-televisión, 2011. Disponible in: http://centro.edu.mx/CENTRO/wp-content/uploads/investigacion/64_Economia_Creativa.pdf. Acceso el: 18 de Feb. 2015.
- PASTOR HOMS, María Inmaculada. *Pedagogía museística*. Nuevas perspectivas y tendencias actuales. Barcelona: Ariel Patrimonio, 2004.
- PÉREZ SANTOS, Eloísa. *Estudio de visitantes en museos*. Metodología y aplicaciones. Gijón: Trea, 2000.
- PRATS, Carmen. Marco teórico y estrategia expositiva en los museos. IX Jornadas de DEAC-Museos. 3 al 6 de marzo de 1994 (AA.VV.), Diputación Provincial de Jaén, 1996. p. 33-54.

- RICO, Juan Carlos. *Museos, Arquitectura, Arte*. Los espacios expositivos. Madrid: Sílex, 1994.
- RIVIÈRE, Georges Henri. *La Museología*. Curso de museología/Textos y testimonios. Madrid: Akal, 1993.
- ROIGÉ, Xavier.; ARRIETA, Inaki; ABELLA, Jordi. The development of ecomuseums in Spain. Between crisis and redefinition. Ecomuseums 2012. 1st. International Conference on Ecomuseums, Community Museums and Living Communities, Seixal, Portugal 19-21 September. LIRA, S. *et al.* (Eds.), Green lines institute for sustainable development, 2012. p.351-361. Disponible in: http://www.greenlines-institute.org/greenlines-institute/Pdfs/pdfs_bookstore/Ecomuseums2012_Contents.pdf. Acceso el: 29 de Dec. 2014.
- SALAS LÓPEZ, Fernando de. *El museo, cultura para todos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.
- SANTACANA MESTRE, Joan; SERRAT ANTOLÍ, Núria (Coords.). *Museografía Didáctica*. Barcelona: Ariel, 2005.
- SANZ-PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, Consuelo. *Museos y Colecciones de España*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1969.
- SIMPSON, Moira. *Making Representations*. Museums in the Post-Colonial Era. London: Routledge, 2001.
- TRICORNOT, Marie-Chantal. El Museo de Artes y Tradiciones Populares. RIVIÈRE, George Henri (Org.). *Por una Historia de la Museografía en el Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares*. La Museología. Madrid: Ed. Akal, 1993. p.357-359.
- VALDÉS SAGÜÉS, Maria Carmen. *La difusión cultural en los museos: servicios destinados al gran público*. Trea, Gijón, 1999.
- VV. AA. *Patrimonio en femenino*. Ministerio de Cultura, Madrid, 2011.
- VV. AA. *Ausencias y silencios*. Patrimonio en femenino. Ministerio de Cultura, Madrid, 2012.