

# Conceptos claves de museología



# Conceptos claves de museología

Bajo la dirección de André Desvallées  
y François Mairesse

  
**ARMAND COLIN**

  
INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS  
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSEES  
CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS

Con la participación de Musée Royal de Mariemont

[www.musee-mariemont.be](http://www.musee-mariemont.be)



Y la participación del Comité internacional del ICOM para la museología



Fotos de cubierta :

© 2009 Musée du Louvre / Angèle Dequier

© National Heritage Board, Singapore

© Auckland Museum

© Ningbo Museum

© Armand Colin, 2010

ISBN : 978-2-200-25399-8

## COMITÉ DE REDACCIÓN

François Mairesse, André Desvallées, Bernard Deloche, Serge Chaumier, Martin Schärer, Reymond Montpetit, Yves Bergeron, Noémie Drouguet, Jean Davallon.

*Con la colaboración de :*

Philippe Dubé, Nicole Gesché-Koning, André Gob, Bruno Brulon Soares, Wan Chen Chang, Marília Xavier Cury, Blondine Desbiolles, Jan Dolak, Jennifer Harris, Francisca Hernández Hernández, Diana Lima, Pedro Mendes, Lynn Maranda, Mónica Risnicoff de Gorgas, Anita Shah, Graciela Weisinger, Anna Leshchenko (quienes en 2009 han participado activamente en el Simposio del ICOFOM consagrado a este tema o han releído este documento).

Traducido de la versión francesa por Armida Córdoba



## PRÓLOGO

El desarrollo de normas profesionales es uno de los principales objetivos del ICOM, en particular en el ámbito de la promoción, de la comunicación y del intercambio de los conocimientos dentro de la amplia comunidad internacional de los museos, pero también para los que desarrollan políticas en relación con su trabajo, para los responsables de la gestión de los aspectos jurídicos y sociales de su profesión, y sobre todo para aquellos a quienes se dirigen directamente estas normas y de quienes se espera que participen y se beneficien de ellas.

Lanzado en 1993 bajo la supervisión de André Desvallées y en colaboración con François Mairesse desde 2005, el *Diccionario de Museología* es una obra monumental que es el desenlace de muchos años de investigación, de interrogaciones, de análisis, de revisión y de debate en el Comité internacional del ICOM para la museología (ICOFOM). Esta obra trata del proceso de desarrollo de nuestra comprensión acerca de la práctica y de la teoría de los museos y del trabajo que se lleva a cabo a diario dentro de estas instituciones.

El papel, el desarrollo y la gestión de los museos ha cambiado mucho a lo largo de los últimos 20 años. Las instituciones museísticas se van centrando cada vez más en los visitantes y algunos de los mayores museos han optado por un modelo de gestión empresarial para llevar a cabo sus operaciones diarias. Por lo tanto, el entorno de los profesionales de museos ha evolucionado mucho. Ciertos países como China han experimentado un aumento sin precedentes del número de museos implementados en su territorio. Todas estas importantes

mutaciones también ocurren a nivel micro, como por ejemplo en los Pequeños Estados Insulares en Desarrollo (PEID).

Estos interesantes cambios causan cada vez más discrepancias respecto a las especificaciones del trabajo en los museos y de los cursos de formación diseñados para distintas culturas. En este contexto, una herramienta de referencia para los profesionales de museos y los estudiantes en museología es esencial. La publicación del ICOM/UNESCO *Cómo administrar un museo: un manual práctico* fue un manual básico sobre las prácticas actuales de los museos; el *Diccionario de Museología* será considerado como una pieza complementaria, proporcionando una perspectiva adicional a la teoría de los museos.

Mientras los retos del trabajo del día a día limitan a menudo la capacidad en el campo museístico de detenerse y de reflexionar acerca de sus bases filosóficas fundamentales, la necesidad de aportar claridad y comprensión a los que cuestionan la relación entre el museo y la sociedad y entre sus ciudadanos va creciendo a todos los niveles.

El trabajo crucial del ICOFOM, reflejado en el diccionario propone una deconstrucción y una destilación convincentes y estructuradas de la esencia de los preceptos que sustentan nuestro trabajo hoy en día. A pesar de que el Diccionario presenta una visión predominantemente francesa de la Museología por razones de coherencia lingüística, la terminología sintetizada en este documento es inteligible y / o utilizada por los museólogos de varias culturas.

Esta publicación, aunque no es exhaustiva, sintetiza décadas de desarrollo de trabajo en una investigación sistemática, tanto desde un punto de vista epistemológico como desde la epistemología museística. Brinda una presentación detallada de los más actuales conceptos en museología con una visión estilizada y a la vez pragmática, que transmita desde las históricas regulaciones, hasta los desacuerdos actuales que influyen en el crecimiento y desarrollo de la profesión. ICOFOM, los editores del Diccionario y sus autores siempre realizaron su tarea de “definir” y explicar la institución y su práctica con sensibilidad, percepción, rigor y equilibrio.



Como una *avant-première* de la edición completa del diccionario, este folleto ha sido concebido para dar acceso al mayor público posible, en un contexto tanto histórico como actual, a la derivación y a la evolución de los diversos términos que determinaron el lenguaje de hoy. Con el espíritu de la política del ICOM de abrazar la diversidad y promover una mayor inclusión, el ICOM anticipa que, al igual que el *Código de Deontología del ICOM para los Museos*, su publicación estimulará el gran debate y la colaboración en la continua actualización y revisión, en lugar de dejarlo abandonado en un estante de la biblioteca. Por tanto, la 22a Conferencia general trienal del ICOM, en Shanghái, China será el lanzamiento idóneo para este incomparable instrumento de referencia en museología. Al reunir a los profesionales de museos de todas las nacionalidades, la Conferencia general es precisamente el tipo de plataforma que da a luz normas y herramientas de referencia como éstas para las generaciones actuales y futuras.

Alissandra Cummins  
Presidenta  
Consejo internacional de museos (ICOM)



## PREFACIO

Desde sus orígenes en 1977, el ICOFOM, siguiendo las líneas de pensamiento del ICOM, considera que su principal objetivo apunta a la transformación de la museología en una disciplina científica y académica destinada al desarrollo de los museos y de la profesión museal a través de la investigación, el estudio y la difusión de las principales corrientes museológicas.

Surge así, en el seno del ICOFOM, un grupo de trabajo multidisciplinario concentrado en el análisis crítico de la terminología museal que localiza sus reflexiones en los conceptos fundamentales de la museología. Durante casi veinte años este grupo, denominado *Thesaurus*, ha realizado notables trabajos científicos de investigación y síntesis.

Convencidos hoy de la necesidad de ofrecer al público un registro de términos museales que constituya un verdadero material de referencia decidimos, con el apoyo del Consejo Internacional de Museos, dar a conocer en Shanghai, durante el transcurso de la XXII Conferencia General del ICOM, la presente *brochure* -que incluye veintiún artículos- en calidad de *avant-première* de la próxima publicación del *Diccionario de Museología*.

Desearíamos destacar que esta publicación, fase introductoria de una obra mucho más vasta, no pretende ser exhaustiva, sino tan sólo facultar al lector para que distinga los diferentes conceptos que encierra cada uno de los términos, descubriendo nuevas connotaciones enlazadas en el conjunto del campo museal.

## PREFACIO

Hoy comprendemos que el Dr. Vinos Sofka no trabajaba en vano cuando, en los comienzos del ICOFOM, luchaba por transformar este Comité Internacional en una tribuna de reflexión y de debate, capaz de cimentar las bases teóricas de nuestra disciplina. La bibliografía internacional resultante constituye el fiel reflejo de la evolución del pensamiento museológico en el mundo desde hace más de treinta años.

De la lectura de los artículos de la presente publicación se desprende la necesidad de renovar la reflexión sobre los fundamentos teóricos de la museología desde una óptica plural e integradora, anclada en la riqueza conceptual de cada palabra. Los términos presentados inicialmente constituyen un claro exponente del trabajo continuo de los especialistas que supieron comprender y valorizar la estructura del lenguaje -patrimonio cultural inmaterial por excelencia- y los alcances de la terminología museológica, que permite entrever hasta qué punto la teoría y la praxis museal se encuentran indisolublemente ligadas.

Con el objeto de apartarse de caminos demasiado transitados, cada autor introdujo sus observaciones allí donde debía llamar la atención sobre la característica específica de un término. No se trata de construir puentes ni de reconstruirlos, sino de salir al encuentro de otras concepciones más precisas, en la búsqueda de nuevos significados culturales que permitan enriquecer una disciplina tan amplia como la museología, destinada a afirmar el rol del museo y de los profesionales de museos en el mundo entero.

Es para mí un honor y una gran satisfacción presentar esta *brochure* como anticipo del próximo lanzamiento del *Diccionario de Museología*, obra que marcará un hito en la extensa bibliografía museal producida por miembros del ICOFOM de diversos orígenes geográficos y disciplinarios, unidos todos por un ideal común.

Nuestro más sincero reconocimiento a quienes han colaborado generosamente, desde sus diferentes instancias, haciendo posible la realización de estas dos obras fundamentales que nos llenan de orgullo:

– al ICOM, nuestro organismo rector, por haber comprendido a través de la sensibilidad de Julien Anfruns, su Director General, la impor-

tancia de un proyecto que se ha gestado silenciosamente a través del tiempo y que hoy se puede concretar gracias a su intervención;

- a nuestro consejero permanente, André Desvallées, maestro de maestros, iniciador, artífice y continuador de un proyecto que ha alcanzado una insospechada y merecida magnitud;
- a François Mairesse, quien en plena juventud iniciara su trayectoria en el ICOFOM, aportando su talento de investigador y estudioso de la museología, al tiempo que coordinaba con éxito las actividades del *Grupo Thesaurus* y, conjuntamente con André Desvallées tuviera a su cargo las responsabilidades de la presente publicación y la preparación de la 1ª edición del *Diccionario de Museología*;
- a los autores de los diferentes artículos, reconocidos internacionalmente como expertos en museología y en sus respectivas disciplinas;

A todos aquellos que de una u otra manera han contribuido a la concreción de un sueño que hoy comienza a convertirse en realidad, nuestro más sincero y respetuoso agradecimiento.

Nelly Decarolis  
 Presidenta ICOFOM



## INTRODUCCIÓN

¿Qué es un museo? ¿Cómo definir una colección? ¿Qué es una institución? ¿Qué connotaciones reviste el término “patrimonio”? Los profesionales de museos han desarrollado, en función de sus conocimientos y de su experiencia, respuestas puntuales a tales problemas. ¿Es necesario volver a ellos? Pensamos que sí. El trabajo museal consiste en un vaivén entre práctica y teoría; por lo general, esta última sacrificada a los miles de requerimientos de la labor cotidiana. Sólo queda por decir que la reflexión constituye un ejercicio estimulante y fundamental para el desarrollo personal y para el de los museos.

El objetivo del ICOM a nivel internacional y el de las asociaciones de museos nacionales o regionales apunta, a través de encuentros entre profesionales, a desarrollar modelos, mejorar la calidad de la reflexión y los servicios que el mundo museal brinda a la sociedad. Más de treinta comités internacionales se dedican, cada uno en su sector, a esta reflexión colectiva de la que dan testimonio notables publicaciones. Pero, ¿cómo se articula este rico conjunto de reflexiones sobre la conservación, las nuevas tecnologías, la educación, las viviendas históricas, la gestión, las profesiones, etc.? ¿Cómo se organiza el sector de los museos o, de manera más general, cómo lo hace lo que denominamos el campo museal? Éste es el tipo de problema al que se consagra, desde su creación en 1977, el Comité de Museología del ICOM (ICOFOM), sobre todo a través de sus publicaciones (*ICOFOM Study Series*) que intentan reexaminar y sintetizar la diversidad de opiniones en materia de museología. Es en este contexto que surge

## INTRODUCCIÓN

el proyecto de realizar una recopilación de los *Conceptos claves de la museología*, bajo la coordinación de André Desvallées, dado a conocer en 1993 por Martín R. Schärer, entonces Presidente del ICOFOM. Ocho años más tarde dichos conceptos fueron reunidos por François Mairesse y Norma Rusconi quien, lamentablemente, falleció en 2007. Al cabo de los años y por consenso, surgió el compromiso de presentar, a través de una veintena de términos, un panorama del variado paisaje que ofrece el campo museal. Este trabajo de reflexión sufrió una importante aceleración durante los últimos años. Se redactaron numerosas versiones preliminares en artículos aparecidos en los *ISS* y en la revista *Publics & musées*, más tarde llamada *Culture & musées*. Lo que aquí se propone es un resumen de cada uno de dichos términos, presentando en forma condensada diferentes aspectos de cada concepto. Los mismos serán abordados de manera mucho más desarrollada en artículos de entre diez y treinta páginas de extensión, así como en un diccionario de aproximadamente 400 términos, el *Diccionario de Museología*, en curso de publicación.

Este trabajo se fundamenta en una visión internacional del museo, nutrida a partir de numerosos intercambios en el seno del ICOFOM. Por razones de coherencia lingüística sus autores proceden de países de habla francesa: Bélgica, Canadá, Francia, Suiza. Se trata de Yves Bergeron, Serge Chaumier, Jean Davallon, Bernard Deloche, André Desvallées, Noémie Drouguet, François Mairesse, Raymond Montpetit y Martin R. Schärer. Una primera versión de este trabajo, presentada en el transcurso del trigésimo segundo Simposio Anual del ICOFOM realizado en Lieja y Mariemont en 2009, fue ampliamente debatida. Dos puntos merecen ser rápidamente discutidos aquí: la composición del Comité de Redacción y la elección de los veintiún términos.

### **La francofonía museal en el concierto del ICOM**

¿Por qué elegir un comité compuesto casi exclusivamente de francófonos? Muchas razones, que no son sólo de orden práctico, explican tal elección. Se sabe la utopía que representa la idea de realizar



un trabajo colectivo, internacional y perfectamente armonioso, cuando una lengua común (científica o no) no es compartida por todos. Los comités internacionales del ICOM conocen muy bien esta situación que -a riesgo de parecer una Babel- conduce por lo regular a privilegiar una lengua, la inglesa, *lingua franca* mundial; forzosamente, esta elección del común denominador más pequeño se opera en provecho de quienes la dominan perfectamente, a menudo en detrimento de muchos otros menos conocedores de la lengua de Shakespeare, forzados así a no presentar más que una versión caricaturesca de su pensamiento. El uso de uno de los tres idiomas oficiales del ICOM era evidente, pero ¿cuál elegir? El origen de los primeros participantes reunidos alrededor de André Desvallées (quien trabajó durante largo tiempo con Georges Henri Rivière, primer Director del ICOM), condujo rápidamente a la elección del francés, si bien otros argumentos hablaban al igual en favor de esa lengua. Lejos de estar exentos de toda crítica, cabe también destacar que la mayoría de los redactores leen por lo menos dos de las tres lenguas oficiales del ICOM. Se sabe de la riqueza de las contribuciones anglo-americanas, pero en el campo museal cabe señalar que la mayor parte de sus autores -con algunas notorias excepciones como las figuras emblemáticas de un Patrick Boylan o un Peter Davis- no leen español ni francés. La elección del francés -esperamos que unida a un buen conocimiento de la literatura extranjera- permite abarcar, si bien no la totalidad de las contribuciones en el sector museal, por lo menos algunas de sus facetas menos exploradas, pero muy importantes, en el ámbito del ICOM. Conscientes de los límites de nuestras investigaciones, esperamos que este trabajo dé a otros equipos la idea de presentar en su propia lengua (alemán o italiano, por ejemplo) una visión diferente sobre el campo museal.

La elección de una determinada lengua da por resultado un cierto número de consecuencias ligadas a la estructuración del pensamiento, tal como lo ilustran las comparaciones de las definiciones de museo realizadas por el ICOM en 1974 y en 2007, la primera pensada originalmente en francés y la segunda en inglés. Somos conscientes de que esta obra no hubiera sido la misma si hubiese sido abordada en español, en inglés o en alemán, tanto a nivel de su estructura como de la

elección de los términos, aunque también por algún prejuicio teórico! No es asombroso ver que el mayor número de guías prácticas sobre museos están escritas en inglés (de lo que da testimonio el excelente manual dirigido por Patrick Boylan, *Comment gérer un musée – Manuel pratique*<sup>1</sup>) mientras que en Francia o en los antiguos países del Este, donde se privilegia el ensayo y la reflexión, son muy escasos.

Sin embargo, sería en sí mismo caricaturesco distinguir, a nivel de la literatura museal, un aspecto práctico estrictamente anglo-americano y un aspecto teórico, más cercano al pensamiento latino. Los numerosos ensayos redactados por pensadores anglo-sajones en el campo museal desmienten totalmente tal visión. Sólo resta la existencia de un cierto número de diferencias y siempre es enriquecedor conocer y apreciar las diferencias, hecho del que procuramos dar cuenta aquí.

Finalmente, es importante saludar, a través de la elección del francés, el recuerdo del trabajo teórico fundamental llevado a cabo durante largo tiempo por los dos primeros directores franceses del ICOM, Georges Henri Rivière y Hugues de Varine, sin los cuales una gran parte de la labor museal -tanto en Europa continental como en América o en África- no podría ser entendida. Una reflexión de fondo sobre el mundo museal no puede hacer un *impasse* sobre su historia, del mismo modo que se deben guardar en la memoria sus orígenes, anclados en el Siglo de las Luces y su transformación (o institucionalización) con la Revolución Francesa. También, el importante desarrollo teórico elaborado del otro lado del muro de Berlín, a partir de los años '60, cuando el mundo estaba separado en bloques antagónicos. Si bien el reparto geopolítico ha cambiado completamente desde hace casi un cuarto de siglo, es importante que el sector museal no olvide su historia, lo que sería el colmo para una útil transmisión de la cultura. Ya que existe el riesgo de la memoria corta, sólo se conservará la historia de la institución museal a través de una forma de gestión que atraiga a los visitantes.

---

1. Boylan, P. (coord), *Comment gérer un musée – Manuel pratique*, París/UNESCO, 2006.  
<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001478/147854f.pdf>

## Una estructura en constante evolución

El objetivo de los autores no ha sido realizar un tratado “definitivo” sobre el mundo del museo, sistema teórico ideal pero separado de la realidad. Se ha elegido la fórmula relativamente modesta de veintiún términos con el objeto de marcar los hitos de una reflexión continua sobre el campo museal. El lector no se sorprenderá de encontrar aquí un cierto número de términos de uso común: museo, colección, patrimonio, público, etc. entre los cuales esperamos que descubra sentidos o reflexiones que le resulten menos familiares. Se asombrará quizá, de no ver figurar algunos, como por ejemplo la palabra “conservación” que es retomada en el artículo sobre “preservación”. Con respecto a este último término, no hemos seguido todos los desarrollos que pudieron haber hecho los miembros del Comité de Conservación (ICOM-CC), cuyos trabajos se extienden mucho más allá de nuestras pretensiones en este dominio. Algunos otros términos, más teóricos, parecerán *a priori* exóticos al práctico: museal, musealización, museología, etc. Nuestro objetivo apunta a presentar, en lo posible, una visión amplia de lo que se observa en el mundo de los museos, incluido un cierto número de experiencias no siempre habituales, susceptibles de influir de manera considerable en el devenir de los museos. En particular, el caso del museo virtual y el del cibermuseo.

Comencemos por indicar los límites de este trabajo. Se trata de proponer una reflexión teórica y crítica acerca del mundo de los museos en un sentido amplio, que va más allá de los museos clásicos. Seguramente, es posible partir del *museo* para intentar definirlo. En la definición del ICOM se dice que se trata de una institución al servicio de la *sociedad* y de su desarrollo. ¿Qué significan esos dos términos fundamentales? Pero sobre todo, ¿por qué hay museos? Las definiciones no aportan una respuesta inmediata a esta pregunta. Se sabe que el mundo de los museos está vinculado a la noción de *patrimonio*, pero también que es mucho más vasto. ¿Cómo evocar este contexto más amplio? A través del concepto de lo *museal* (o del campo museal) que es el campo teórico que trata del tema en cuestión, del mismo modo que la política es el campo de la reflexión política, etc. Los cuestiona-

## INTRODUCCIÓN

mientos crítico y teórico vinculados al campo museal constituyen la *museología*, mientras que su aspecto práctico está representado por la *museografía*. Para cada uno de estos términos existen, a menudo, varias definiciones que han ido fluctuando a lo largo del tiempo; se evocan aquí sus diferentes aspectos.

El mundo de los museos ha evolucionado ampliamente a lo largo del tiempo, tanto desde el punto de vista de sus funciones como a través de su materialidad y la de los principales elementos sobre los cuales descansa su trabajo. En concreto, el museo trabaja con los *objetos* que forman las *colecciones*. Evidentemente, el factor humano es fundamental para comprender el funcionamiento museal, tanto en lo que concierne al personal que trabaja en el seno del museo -las *profesiones* y su relación con la ética- como al *público* o los públicos a los cuales el museo está destinado. ¿Cuáles son las funciones del museo? Opera una actividad que se puede describir como un proceso de *musealización* y de visualización. En general, se habla de funciones museales que han sido descritas de muchas maneras diferentes en el curso del tiempo. Nos basamos en uno de los modelos más conocidos, elaborado a fines de la década del '80 por la *Reinwardt Academie* de Ámsterdam. Distingue tres funciones: la *preservación* (que comprende la adquisición, la conservación y la gestión de colecciones), la *investigación* y la *comunicación*. La comunicación, comprende la *educación* y la *exposición*, las dos funciones tal vez más visibles del museo. Al respecto, nos parece que la función educativa, en sí misma, se ha desarrollado lo suficiente en el curso de los últimos decenios, como para que se le adjunte el término *mediación*. Una de las mayores diferencias que se presentan desde hace pocos años, reside en el peso cada vez mayor que se adjudica a la noción de *gestión*. Creemos que por sus especificidades conviene tratarla como una función museal en sí misma, probablemente de igual modo que a la *arquitectura* del museo, cuya importancia está en crecimiento y trastorna a veces el equilibrio de las otras funciones.

¿Cómo definir al museo? ¿De manera conceptual (museo, patrimonio, institución, sociedad, ética, museal), por la reflexión teórica y práctica (museología, museografía), por su forma de funcionamiento

(objeto, colección, musealización), por la vía de sus actores (profesión, público) o por las funciones que allí se llevan a cabo (preservación, investigación, comunicación, educación, exposición, mediación, gestión, arquitectura)? Tantos son los puntos de vista posibles que conviene entrecruzarlos para comprender mejor un fenómeno en plena evolución, cuyos recientes desarrollos no nos deben dejar indiferentes.

A comienzos del los '80, el mundo de los museos conoció una ola de cambios sin precedentes. Considerado por largo tiempo como un lugar elitista y discreto, de pronto proponía una suerte de “presentación en sociedad”, anunciando su gusto por las arquitecturas espectaculares, las grandes exposiciones resplandecientes y populares y una cierta forma de consumación en la que estaba resuelto a tomar parte. La popularidad del museo no se ha desmentido, su número se ha duplicado en el espacio en poco más de una generación y los nuevos proyectos de construcción

-desde Shanghai hasta Abou Dhabi- son cada vez más sorprendentes. En efecto, una generación después, el campo museal sigue en transformación: si el *homo turisticus* parece a veces haber reemplazado al visitante en la mira del mercado museal, no está prohibido interrogarse acerca de sus perspectivas. El mundo de los museos, tal como lo conocemos ¿tiene todavía un porvenir? La civilización material cristalizada por el museo ¿no está conociendo cambios radicales? No pretendemos responder aquí a tales cuestiones, pero esperamos que quien se interese en el futuro de los museos o, de manera más práctica, en el futuro de su propio establecimiento, encontrará en estas pocas páginas algunos elementos susceptibles de enriquecer su reflexión.

François Mairesse y André Desvallées



# A

---

## ARQUITECTURA

s. f. Equivalente ing.: *architecture*; fr.: *architecture*; al.: *Architektur*; it.: *architettura*; port.: *arquitectura*; br.: *arquitetura*.

La arquitectura museal se define como el arte de concebir y adecuar o construir un espacio destinado a abrigar las funciones específicas de un museo, en particular las de exposición, conservación preventiva y activa, estudio, gestión y recepción.

Desde la invención del museo moderno, hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, paralelamente a la reconversión de antiguos edificios patrimoniales, se desarrolla una arquitectura específica que, a través de exposiciones temporarias o permanentes, se vincula con las condiciones de preservación, investigación y comunicación de las colecciones. Dan testimonio de ello las primeras construcciones, tanto como otras obras más contemporáneas. Precisamente, es el vocabulario arquitectónico el que condiciona el desarrollo de la noción de museo. De este modo, la estructura del templo con cúpula, fachada porticada y columnata se impone al mismo tiempo que la galería, concebida como uno de los principales modelos para los museos de

bellas artes. La misma da lugar, por extensión, a la denominación *galleria* en Italia, *Galerie* en Alemania y *gallery* en los países anglo-americanos.

Si bien las construcciones museales están siempre orientadas hacia la conservación de las colecciones, evolucionan a medida que los museos van desarrollando nuevas funciones. Es así como después de buscar soluciones para una mejor iluminación de los objetos expuestos (Soufflot, Brébion, 1778; J.-B. Le Brun, 1787) a fin de otorgarles una adecuada distribución dentro del conjunto del edificio (Mechel, 1778-84) para estructurar mejor el espacio de exposición (Leo von Klenze, 1816-30), se cobra conciencia, hacia comienzos del siglo XX, de la necesidad de aligerar las exposiciones permanentes. A tal efecto, se crean las reservas, ya sea sacrificando salas de exposición, acondicionando espacios en subsuelos o construyendo nuevos edificios. Por otra parte, se procura neutralizar, de la mejor manera posible, el entorno de los objetos expuestos, aún a costa de resignar una parte o la totalidad de la ornamentación histórica existente. Estas mejoras son facilitadas por el advenimiento de la electricidad que permite reconsi-

derar completamente las formas de iluminación.

Durante la segunda mitad del siglo XX surgen nuevas funciones que conducen a la realización de modificaciones arquitectónicas de mayor envergadura, como ser la multiplicación de exposiciones temporarias que permite una distribución diferente de las colecciones entre los espacios de exposición permanente y aquellos de las reservas; la creación de talleres pedagógicos; el desarrollo de estructuras de recepción y descanso concebidos como grandes espacios *ad hoc* y el incremento de bibliotecas, restaurantes y tiendas destinadas a la venta de productos derivados. Paralelamente, la descentralización debida al reagrupamiento y la tercerización de ciertas funciones, exigen la construcción o refuncionalización de algunos edificios autónomos específicos: en primer lugar, los talleres de restauración y los laboratorios especializados al servicio de varios museos; más adelante, las reservas instaladas fuera de los espacios de exposición.

El *arquitecto* es quien concibe y diseña el proyecto de un edificio y luego dirige su ejecución. Dicho de manera más amplia, es quien dispone la envoltura que alberga a las colecciones, al personal y al público. Desde esta perspectiva, la arquitectura aborda, en el seno del museo, el conjunto de elementos vinculados al espacio y a la luz. Estos aspectos, en apariencia secundarios, son determinantes en lo referente a la signi-

ficación requerida (ordenamiento cronológico, visibilidad para todos, neutralidad del fondo, etc.). Por lo tanto, los edificios de los museos deben ser concebidos y construidos de acuerdo con el programa arquitectónico establecido por los responsables científicos y administrativos del mismo. Sin embargo, las decisiones concernientes a la definición de dicho programa y a los límites de intervención del arquitecto no siempre se distribuyen de esta manera. Como arte o como técnica de la construcción y de la refuncionalización de un museo, la arquitectura puede presentarse como una obra total, capaz de integrar el conjunto del dispositivo museal. Esta perspectiva, reivindicada por algunos profesionales, sólo puede ser encarada en la medida en que los mismos incorporen la reflexión museográfica, lo que aún está lejos de suceder. Los programas solicitados a los arquitectos suelen incluir los equipamientos interiores, dándoles la posibilidad -si no se hace ninguna distinción entre los componentes generales y la museografía- de dar libre curso a su "creatividad", a veces en detrimento del museo. Algunos se especializan en la realización de exposiciones, convertidos así en escenógrafos o "expógrafos". Son pocos los que pueden reivindicar el título de museógrafos, a menos que sus estudios incluyan esta competencia específica.

Las posturas actuales de la arquitectura museal descansan en el conflicto existente entre los intereses



del arquitecto (valorizado hoy por la visibilidad internacional de este tipo de construcciones) y los de quienes están vinculados con la preservación y la puesta en valor de la colección y también con la consideración del bienestar de los diferentes públicos. Esta cuestión ya había sido puesta en evidencia por el arquitecto Auguste Perret al decir: “un navío para que pueda flotar, ¿no debe ser concebido de manera muy diferente a una locomotora? La especificidad del edificio-museo incumbe al arquitecto, quien creará el órgano inspirándose en la

función” (Perret, 1931). Una mirada sobre las creaciones arquitectónicas actuales permite advertir que, si bien la mayoría de los arquitectos tienen en cuenta las exigencias de un programa, muchos continúan privilegiando la estética visible del objeto por encima de sus bondades intrínsecas.

▷ **DERIVADOS:** ARQUITECTO DE INTERIORES, PROGRAMA ARQUITECTÓNICO.

☞ **CORRELATOS:** DECORADO, ILUMINACIÓN, EXPOGRAFÍA, MUSEOGRAFÍA, ESCENOGRAFÍA, PROGRAMA MUSEOGRÁFICO.

# C

---

## COLECCIÓN

s. f. Equivalente ing.: *collection*; fr.: *collection*; al.: *Sammlung, Kollektion*; it.: *collezione, raccolta*; port.: *colecção* (br.: *colecção*).

De manera general, una colección se puede definir como un conjunto de objetos materiales e inmateriales (obras, artefactos, mentefactos, especímenes, documentos, archivos, testimonios, etc.) que un individuo o un establecimiento, estatal o privado, se han ocupado de reunir, clasificar, seleccionar y conservar en un contexto de seguridad para comunicarlo, por lo general, a un público más o menos amplio.

Para constituir una verdadera colección es necesario que el agrupamiento de objetos forme un conjunto relativamente coherente y significativo. Es importante no confundir colección con *fondos*. Estos últimos, designan un acervo de documentos de todo tipo “reunidos automáticamente, creados y/o acumulados y utilizados por una persona física o por una familia en el ejercicio de sus actividades o de sus funciones” (Oficina Canadiense de Archivistas, 1992). En el caso de los fondos, contrariamente a una colección, no hay selección y pocas veces la intención de constituir un conjunto coherente.

Ya sea material o inmaterial, la colección figura en el corazón de las actividades del museo. “La misión de un museo es adquirir, valorizar y preservar sus colecciones con el fin de contribuir a la salvaguarda del patrimonio natural, cultural y científico” (Código de Deontología del ICOM, 2006). Sin indicarlo explícitamente, la definición de museo del ICOM permanece en esencia encuadrada en dicho principio, confirmando la antigua opinión de Louis Réau: “Se ha comprendido que los museos están hechos para las colecciones y que es necesario construirlos, por decirlo de alguna manera, desde adentro hacia afuera, modelando el continente sobre el contenido” (Réau, 1908). Esta concepción ya no corresponde a ciertos modelos de museo que no poseen colecciones o cuya colección no se sitúa en el centro de un proyecto científico. El concepto de colección figura igualmente entre los más difundidos del mundo de los museos, incluso si se ha privilegiado, como se verá más adelante, la noción de “objeto de museo”. Se enumerarán, entretanto, tres acepciones posibles del concepto, ya que éste varía esencialmente en función de otros dos factores: el carácter institu-

cional de la colección por una parte y por la otra, la materialidad o no-materialidad de los soportes.

1. Siendo “colección” un término de uso común, se ha procurado distinguir la colección de museo de otros tipos de colecciones. De manera general (porque no es el caso de todos los establecimientos), la colección del museo se presenta como la fuente tanto como la finalidad de las actividades del mismo percibido como institución. De este modo, las colecciones pueden ser definidas como “los objetos de museo colectados, adquiridos y preservados en razón de su valor ejemplar, su valor de referencia o como objetos de importancia estética o educativa” (Burcaw, 1997). Se puede evocar el fenómeno museal como la institucionalización de la colección privada. Conviene señalar que el conservador o el personal del museo no son coleccionistas. No obstante, se debe reconocer que estos últimos mantienen desde siempre estrechos lazos con los conservadores. Normalmente, el museo debe seguir una política de adquisición -como subraya el ICOM, que habla asimismo de política de colecciones- pues selecciona, compra, colecta, recibe. El verbo “coleccionar” es poco utilizado, pues está directamente unido al gesto del coleccionista privado así como a sus derivados (Baudrillard, 1968) - es decir, al coleccionismo y la acumulación. Desde esta perspectiva, la colección es concebida a la vez como fuente y como resultado de un programa científico que

apunta a la adquisición y a la investigación a partir de testimonios materiales e inmateriales del individuo y de su medio ambiente. Este último criterio no permite hacer una distinción entre el museo y la colección privada, en la medida en que esta última también puede ser reunida con un propósito netamente científico, así como a veces puede suceder que el museo adquiera colecciones privadas desarrolladas con intenciones para nada científicas. Es entonces cuando el carácter institucional del museo prevalece a efectos de circunscribir el término. Según Jean Davallon, en el museo “los objetos son siempre elementos de sistemas o de categorías” (1992). Ahora bien, entre los sistemas que consolidan una colección, además del inventario escrito -que es la primera exigencia de una colección museal- otra obligación, no menor, es la adopción de un sistema de clasificación que permita describir -pero también encontrar rápidamente- cualquier *item* entre miles o millones de objetos (la taxonomía, por ejemplo, es la rama de la ciencia que clasifica los organismos vivos). Los usos modernos en materia de clasificación han sido ampliamente influidos por la informática, pero la documentación de las colecciones sigue siendo una actividad que requiere un saber específico riguroso, basado en la constitución de un thesaurus que describa los lazos entre las diversas categorías de objetos.

2. La definición de colección puede ser encarada desde una perspectiva

más general que reúna a coleccionistas privados y museos, partiendo de su supuesta materialidad. La misma, desde el momento en que está constituida por objetos físicos como fue el caso, aún reciente, de la definición de museo del ICOM, está circunscripta por el lugar que la alberga. Krzysztof Pomian se refiere a la colección como “todo conjunto de objetos naturales o artificiales, mantenidos temporaria o definitivamente fuera del circuito de las actividades económicas, sometidos a una protección especial en un lugar cerrado preparado a tal efecto y expuestos a la mirada” (Pomian, 1987). A partir de ese momento, Pomian define a la colección por su valor esencialmente simbólico, en la medida en que el objeto pierde su utilidad o su valor de intercambio para transformarse en portador de sentido (“semióforo” o portador de significación) (Ver *Objeto*).

3. La evolución reciente del museo -y especialmente la toma de conciencia de la existencia del patrimonio inmaterial- pone en valor el carácter abarcador de la colección, haciendo aparecer nuevos desafíos. Colecciones inmateriales tales como costumbres, rituales o leyendas (en etnología), pero también espectáculos, gestos e instalaciones efímeras (en el arte contemporáneo) incitan a poner a punto nuevos dispositivos de adquisición. La sola materialidad de los objetos deviene a veces secundaria y la documentación del proceso de recolección -que encontramos desde hace largo tiempo en la etnología y en la arqueología- cam-

bia de naturaleza para presentarse como la información determinante que acompaña a la investigación y también a los dispositivos de comunicación con el público. En síntesis, la colección del museo no sólo se considera pertinente cuando es definida en relación con la documentación que se le adjunta, sino también por los trabajos de investigación que la determinan. Esto lleva a concebir una acepción más amplia del término colección, considerada como reunión de objetos que conservan su individualidad y se agrupan de manera intencional según una lógica específica. Esa reunión de objetos engloba tanto a las colecciones de mondadientes reunidas por tal o cual maniático como a las colecciones tradicionales de los museos. Cada una de ellas constituye, por igual, un conjunto de testimonios, de recuerdos o de experiencias científicas.

▷ **DERIVADOS:** COLECTA, COLECCIONAR, COLECCIONISTA, COLECCIONISMO.

☞ **CORRELATO:** ADQUISICIÓN, ESTUDIO, PRESERVACIÓN, CATALOGACIÓN, DOCUMENTACIÓN, INVESTIGACIÓN, CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN, EXPOSICIÓN, GESTIÓN DE COLECCIONES, VALORIZACIÓN DE COLECCIONES, ALIENACIÓN, RESTITUCIÓN.

---

## COMUNICACIÓN

s. f. - Equivalente ing.: *communication*; fr.: *communication*; al.: *Kommunikation*; it.: *comunicazione*; port.: *comunicação*.

La comunicación (C) consiste en transmitir una información entre uno o varios emisores (E) y uno o varios receptores (R) por medio de

un canal (modelo ECR de Lasswell, 1948). Su concepto es tan general que no se limita a los procesos humanos, portadores de información de carácter semántico, sino que se encuentra tanto en las máquinas como en el mundo animal o la vida social (Wiener, 1948). El término tiene dos acepciones usuales que, en diferentes grados, existen en los museos según sea el fenómeno recíproco ( $E \leftrightarrow C \leftrightarrow R$ ) o no ( $E \rightarrow C \rightarrow R$ ). En el primer caso, la comunicación se llama interactiva y en el segundo, unilateral y dilatada en el tiempo. Cuando es unilateral y opera en el tiempo y no solamente en el espacio, la comunicación se llama *transmisión* (R. Debray, 2000).

En el contexto museal, la comunicación aparece como la presentación de los resultados de la investigación efectuada en la colección (catálogos, artículos, conferencias, exposiciones) y a la vez como la disposición de los objetos que la componen (exposición permanente e información ligada a ella). “Esta toma de partido presenta a la exhibición como parte integrante del proceso de investigación, pero también como elemento de un sistema de comunicación más general que comprende, por ejemplo, las publicaciones científicas”. Es esta lógica la que prevalece en el sistema PRC (Preservación-Investigación-Comunicación) propuesto por la *Reinwardt Academy* que incluye, en el proceso de comunicación, las funciones de exhibición, publicación y educación llevadas a cabo en el museo.

1. La utilización de este término no tiene nada de evidente, a pesar de que hasta 2007 el ICOM lo aplica para su definición, donde señala que el museo “realiza investigaciones concernientes a los testimonios materiales del hombre y de su medio ambiente, los adquiere, los comunica y especialmente los expone”. Hasta la segunda mitad del siglo XX, la principal función del museo consistía en preservar las riquezas culturales o naturales acumuladas, y eventualmente exhibirlas, sin formular explícitamente la intención de comunicarlas; vale decir, de hacer circular un mensaje o una información para un público receptor. Cuando en los años '90 uno se preguntaba si el museo era verdaderamente un medio (Davallon, 1992; Rasse, 1999), esto acontecía porque su función de comunicación no era evidente para todos. Por una parte, la idea de mensaje museal sólo aparece mucho más tarde, especialmente con las exposiciones temáticas donde prevalece por años la intención didáctica; por la otra, durante largo tiempo el receptor sigue siendo un desconocido y sólo en épocas recientes se desarrollan estudios de frecuentación y encuestas de público. Desde esta perspectiva, puesta de relieve por la definición del ICOM, la comunicación museal se presenta como la manera de compartir los objetos que forman parte de la colección y del mismo modo las informaciones resultantes de las investigaciones efectuadas con los diferentes públicos.

2. En este documento se propone relevar la especificidad de la comunicación ejercida por el museo: (1) a menudo es unilateral, es decir, sin posibilidad de respuesta por parte del público receptor, del que se ha subrayado con justicia su excesiva pasividad (Mc Luhan y Parker, 1969). Este hecho no impide al visitante participar (en forma interactiva o no) en ese tipo de comunicación (Hooper-Greenhill, 1991); (2) en esencia, la comunicación no es verbal y no se parece a la lectura de un texto (Davallon, 1992) ya que opera por medio de la presentación sensible de los objetos expuestos. “En tanto sistema de comunicación, el museo depende del lenguaje no verbal de los objetos y de los fenómenos observables. Es en principio y ante todo un lenguaje visual que puede transformarse en lenguaje audible o táctil. Su poder de comunicación es tan intenso que su utilización, en el plano ético, debe ser prioridad para los profesionales de museos”. (Cameron, 1968).


3. Hacia fines del siglo XX, y de manera más general, la comunicación se impone progresivamente como principio motor del funcionamiento del museo. En este sentido, el museo comunica por medio de un método que le es propio, pero también utilizando otras técnicas, a riesgo quizá de reducir su inversión en aquello que tiene de más específico. Numerosos museos -los más importantes- disponen de una “Dirección de público” o de una “Dirección de programas públicos”

que desarrollan actividades destinadas a comunicar y a abordar públicos diversos situados en su mira, a través de actividades clásicas o innovadoras (eventos, encuentros, publicaciones, animaciones “fuera de sede” etc.). En este contexto, las importantes inversiones realizadas en Internet por parte de los museos completan de manera significativa la lógica de la comunicación museal. Surgen así numerosas exposiciones digitales o ciberexposiciones (dominio en el cual el museo puede presentar una experiencia real), así como catálogos en línea, foros de discusión más o menos sofisticados y numerosas incursiones en las redes sociales (You Tube, Twitter, Facebook, etc.).

4. El debate respecto a la modalidad de la comunicación operada por el museo plantea problemas de transmisión. La falta crónica de interactividad en dicha comunicación conduce a preguntarse qué se debe hacer al solicitar la participación del visitante para tornarlo más activo (Mc Luhan, Parker, 2008 [1969]). Ciertamente, se pueden suprimir los carteles y aún la trama narrativa o hilo conductor (*story line*), para que el público construya por sí mismo la lógica de su recorrido, pero esto tampoco logra hacer interactiva la comunicación. Los únicos lugares donde se desarrolla cierta interactividad (el *Palacio del Descubrimiento* y *la Ciudad de las Ciencias y de la Industria* de La Villette, en París o el *Exploratorium* de San Francisco), semejan parques de diversiones que multiplican las atracciones de carác-

ter lúdico. Pareciera, sin embargo, que la verdadera tarea del museo está más próxima a una transmisión entendida como comunicación unilateral en el tiempo que permite a cada uno apropiarse del bagaje

cultural, asegurando así su hominización y su socialización.

 **CORRELATO:** ACCIÓN CULTURAL, EXPOSICIÓN, EDUCACIÓN, DIFUSIÓN, MEDIACIÓN, MEDIOS DE COMUNICACIÓN, *MISE EN PUBLIC*, *TRANSMISIÓN*.

# E

---

## EDUCACIÓN

s. f. (lat: *educatio, educere, guiar, conducir fuera de...*). Equivalente ing.: *education*; fr.: *éducation*; al.: *Erziehung, Museumspädagogik*; it.: *istruzione*; port.: *educação*.

De manera general, la educación significa la puesta en práctica de los medios apropiados para asegurar la formación y el desarrollo de un ser humano y de sus facultades. La educación museal puede definirse como un conjunto de valores, conceptos, conocimientos y prácticas cuyo objetivo es el desarrollo del visitante; trabajo de aculturación, se apoya principalmente en la pedagogía y en el completo desarrollo, así como en el aprendizaje de nuevos saberes.

1. El concepto de *educación* debe definirse en función de otros términos: en primer lugar, el de *instrucción* que “es relativo al espíritu y se entiende como los conocimientos que se adquieren y por medio de los cuales uno se vuelve hábil y sabio”. (Toraille, 1985).

La educación está en relación con el cuerpo y el espíritu a la vez. Se entiende como los conocimientos que se procura actualizar por medio de una relación que pone en movimiento saberes capaces de desarrollar

la apropiación y la reinversión personalizadas. Es la acción de acrecentar un conjunto de valores morales, físicos, intelectuales y científicos: el *saber*, el *saber-hacer*, el *ser* y el *saber-ser* que constituyen los cuatro grandes componentes del dominio educativo. El término educación viene del latín “*educere*”, (*conducir fuera de...*) lo que supone una dimensión activa de acompañamiento en los procesos de transmisión. Está ligada a la noción de *despertar* que apunta a suscitar la curiosidad y conduce a la reflexión. La educación informal procura desarrollar los sentidos y la toma de conciencia. Es una apertura que supone mutación y transformación más que condicionamiento o inculcación, nociones a las cuales tiende a oponerse. La formación del espíritu pasa, pues, por una instrucción que transmite saberes útiles y una educación que los hace transformables y susceptibles de ser reinvertidos por el individuo en beneficio de su hominización.

2. La educación, en un contexto específicamente museal, está unida a la movilización de los saberes surgidos del museo, con miras al progreso y al florecimiento de los individuos. A través de la integración de esos



conocimientos se logra el desarrollo de nuevas sensibilidades y nuevas experiencias. "La *pedagogía museal* es un cuadro teórico y metodológico al servicio de la elaboración, la puesta en práctica y la evaluación de actividades educativas en el medio museal, actividades cuyo objetivo principal es el aprendizaje de saberes (conocimientos, habilidades y aptitudes) en el visitante" (Allard y Boucher, 1998). El *aprendizaje* se define como "un acto de percepción, de interacción y de integración de un objeto por parte de un sujeto" lo que conduce a una "adquisición de conocimientos o al desarrollo de habilidades y aptitudes" (Allard y Boucher, 1998). La relación de aprendizaje concierne a la manera particular en que cada visitante integra el objeto de dicho aprendizaje. Ciencia de la educación o de la formación intelectual, si la *pedagogía* se refiere ante todo a la infancia, la noción de *didáctica* se piensa como la teoría de la difusión de los conocimientos, como la forma de presentar un saber a un individuo, cualquiera sea su edad. La educación es más amplia y apunta a la autonomía de la persona.

Pueden invocarse otras nociones conexas que maticen y enriquezcan estas aproximaciones. Los conceptos de *animación* y de *acción cultural*, tanto como el de *mediación*, son utilizados corrientemente para caracterizar el trabajo llevado a cabo con los públicos en el esfuerzo de *transmisión* que realiza el museo. "Yo te enseño" dice el docente; "yo te hago

saber" dice el mediador (Caillet y Lehalle, 1995) (Ver *Mediación*). Esta distinción procura reflejar la diferencia entre un acto de formación y una manera de sensibilización al solicitar que un individuo finalice el trabajo, de acuerdo a la apropiación que haga de los contenidos propuestos. El primero se sobreentiende como una coerción y una obligación, mientras que el contexto museal supone la libertad (Schouten, 1987). En Alemania, se habla más bien de pedagogía: *Pädagogik* y cuando se hace referencia a la pedagogía en el seno del museo, se habla de *Museumspädagogik*. Esto concierne a todas las actividades posibles de ser propuestas en el seno del museo, indistintamente de la edad, la formación y el origen social del público involucrado.

▷ **DERIVADOS:** EDUCACIÓN MUSEAL, EDUCACIÓN PERMANENTE, EDUCACIÓN INFORMAL O NO-FORMAL, EDUCACIÓN CONTINUA, EDUCACIÓN POPULAR, CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, SERVICIO EDUCATIVO.

☞ **CORRELATO:** APRENDIZAJE, ENSEÑAR, ENSEÑANZA, DESPERTAR, FORMACIÓN, INSTRUCCIÓN, PEDAGOGÍA, EDUCACIÓN PERMANENTE, TRANSMISIÓN, DIDÁCTICA, ACCIÓN CULTURAL, ANIMACIÓN, MEDIACIÓN, DESARROLLO.

---

## ÉTICA

s. f. (del griego *èthos*: hábito, carácter). Equivalente ing.: *ethics*; fr.: *éthique*; al.: *Ethik*; it.: *etica*; port.: *ética*.

De manera general, la ética es una disciplina filosófica que trata la determinación de los valores que guían la conducta humana. tanto

pública como privada. Lejos de ser simples sinónimos como se cree hoy, la ética se opone a la moral en la medida en que la elección de los valores no es impuesta por un orden cualquiera, sino libremente elegida por el sujeto actuante. En cuanto a sus consecuencias, esta distinción es esencial para el museo en la medida en que es éste una institución, es decir, un fenómeno convencional y revisable.

En el ámbito del museo, la ética se puede definir como el proceso de discusión que busca determinar los valores y los principios de base sobre los que se apoya el trabajo museal. Es la ética la que engendra la redacción de los principios presentados en los códigos de deontología de los museos, entre ellos el del ICOM.

1. La ética apunta a guiar la conducta del museo. En la visión *moral* del mundo, la realidad está sometida a un orden que decide el lugar ocupado por cada uno. Este orden constituye la perfección a que debe tender todo ser humano, cumpliendo correctamente con su función, lo que se denomina virtud. (Platón, Cicerón, etc.). Por el contrario, la visión ética se apoya sobre la referencia a un mundo caótico y desordenado, librado al azar y sin puntos de referencia estables. Frente a esta desorganización universal, cada uno es el único juez de lo que le conviene (Nietzsche, Deleuze), es quien decide por sí mismo lo que es bueno o malo. Entre estas dos posiciones radicales que son el orden


moral y el desorden ético, se puede concebir una vía intermedia en la medida en que es posible que los hombres se pongan de acuerdo libremente para reconocer juntos valores comunes (como el respeto por el ser humano). Se trata realmente de un punto de vista ético que globalmente rige la determinación de los valores en las democracias modernas. Esta distinción fundamental condiciona aún hoy la separación entre dos tipos de museos o dos modos de funcionamiento de los mismos. Algunos muy tradicionales, como ciertos museos de Bellas Artes, parecen inscribirse en un orden preestablecido: las colecciones se consideran sagradas y definen una conducta modelo por parte de los diferentes actores (conservadores y visitantes) y un espíritu de cruzada en la ejecución de las tareas. En cambio otros, quizá más atentos a la vida concreta de los hombres, no se consideran sometidos a valores absolutos y los reexaminan sin cesar. Puede tratarse de museos más cercanos a la vida concreta, como los de antropología que se esfuerzan por aprehender una realidad étnica a menudo flotante o los museos llamados “de sociedad”, para los cuales las preguntas y las elecciones concretas (políticas y sociales) van más allá del culto a las colecciones.

2. Si bien la distinción ético-moral es particularmente clara en francés y en español, el término en inglés se presta sin duda a confusión (*ethic* se traduce por ética, pero también por moral). Es así como el Código de

Deontología del ICOM (2006) se traduce al inglés por *Code of ethics*. Sin embargo, es una visión claramente prescriptible y normativa expresada por dicho código que volvemos a encontrar en los códigos de la Asociación de Museos (UK) o en la Asociación Americana de Museos. Su lectura, estructurada en ocho capítulos, presenta las medidas de base que permiten un desarrollo armonioso de la institución museo en el seno de la sociedad: (1) Los museos aseguran la protección, la documentación y la promoción del patrimonio natural y cultural de la humanidad (recursos institucionales físicos y financieros necesarios para abrir un museo). (2) Los museos que están en posesión de colecciones las conservan para el interés de la sociedad y para su desarrollo (problema de las adquisiciones y de la cesión de colecciones). (3) Los museos poseen testimonios de primer orden capaces de constituir y profundizar los conocimientos (deontología de la investigación o de la recolección de testimonios). (4) Los museos contribuyen al conocimiento, a la comprensión y a la gestión del patrimonio natural y cultural (deontología de la exposición). (5) Los recursos de los museos ofrecen posibilidades de otros servicios y ventajas públicas (tema del expertizaje). (6) Los museos trabajan en estrecha cooperación con las comunidades de las cuales proceden las colecciones, como así también con las comunidades a las que sirven (restitución de bienes culturales). (7)

Los museos operan en la legalidad (respeto del cuadro jurídico). (8) Los museos operan de manera profesional (conducta adecuada del personal y conflictos de intereses).

3. El tercer impacto del concepto de ética en el museo reside en su contribución a la definición de la museología como la ética de lo museal. Desde esta perspectiva, la museología no se concibe como una ciencia en vías de construcción (Stránsky), ya que el estudio del nacimiento y de la evolución del museo escapa tanto a los métodos de las ciencias del hombre como a los de las ciencias de la naturaleza en la medida en que el museo es una institución maleable y reformable. Sin embargo, como instrumento de la vida social, el museo reclama que se operen sin cesar elecciones que determinen para qué va a servir. Precisamente, la elección de los fines a los que se va a someter este haz de medios no es otra cosa que una ética. Es en este sentido que la museología puede ser definida como la ética de lo museal, ya que es la que decide lo que debe ser un museo y a qué fines hay que someterlo. En este marco ético le fue posible al ICOM elaborar un Código de Deontología de la gestión de museos, ya que la deontología constituye la ética común a una categoría socio-profesional sirviéndole a la vez de marco para-jurídico.

 **CORRELATO:** MORAL, VALORES, FINES, DEONTOLOGÍA.

---

## EXPOSICIÓN

s. f. (del latín *expositio*: expuesto, explicación). Equivalente ing.: *exhibition*; fr.: *exposition*; al.: *Austellung*; it.: *esposizione, mostra*; port.: *exposição, exhibição*.

El término “exposición” significa tanto el resultado de la acción de exponer como el conjunto de lo expuesto y el lugar donde se expone. “Partamos de una definición de exposición tomada en préstamo del exterior y no elaborada por nuestros esfuerzos. Este término designa a la vez el acto de presentación al público de ciertas cosas, los objetos expuestos y el lugar donde se lleva a cabo esta presentación” (Davallon, 1986). Tomado del latín *expositio* el término (en francés antiguo de comienzos del siglo XII: *expositium*), tenía al principio un sentido figurado, el significado de explicación, de expuesto, y a la vez un sentido propio, el de exposición (de un niño abandonado, acepción siempre presente en español en el término *expósito*), además del sentido general de presentación. De allí surgen, en el siglo XVI, el significado de presentación (de mercancías); más tarde, en el siglo XVII, el de abandono, de presentación inicial (para explicar una obra) y de situación (de una construcción). De allí, el sentido contemporáneo que se aplica, a un tiempo, a la puesta en espacio para el público de objetos de naturaleza y formas variadas, y también al lugar en el cual se realiza dicha manifestación. Desde esta perspectiva, cada una de estas acepciones define conjuntos un tanto diferentes.

1. La exposición, entendida como continente o como lugar donde se expone (del mismo modo que el museo aparece como la función y también como el edificio), no se caracteriza por su arquitectura, sino por el lugar en sí mismo. Cuando la exposición se presenta como una de las características fundamentales del museo constituye un campo mucho más vasto, puesto que puede ser montada por una organización lucrativa (mercado, negocio, galería de arte) o no; puede estar organizada en un lugar cerrado, pero también al aire libre (un parque o una calle); *in situ*, es decir, sin desplazar los objetos (es el caso de los sitios naturales, arqueológicos o históricos). Desde esta perspectiva, el espacio de exposición se define no sólo por su continente y por su contenido, sino también por sus usuarios -el público visitante- es decir las personas que entran en ese espacio y participan de la experiencia global junto a otros visitantes. El lugar de la exposición se presenta así como un espacio específico de interacción social, susceptible de ser evaluado. Es esto lo que testimonia el desarrollo de las encuestas de visitantes o de público, así como la constitución de un campo de investigación específico vinculado a la dimensión comunicacional del lugar, pero también al conjunto de interacciones específicas existentes en el mismo o al conjunto de representaciones que puede evocar.

2. La exposición se presenta en nuestros días como una de las

funciones principales del museo, el cual, según la última definición del ICOM, “adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad”. La exposición participa a través del modelo PRC (*Reinhardt Academie*) de la función general de comunicación, que incluye también las políticas de educación y de publicaciones. Desde este punto de vista, la exposición surge como la característica fundamental de la institución en la medida en que es el lugar por excelencia de la aprehensión sensible, sobre todo por su *puesta en presencia* (visualización, mostración, ostensión) de elementos concretos que permiten su presentación (un cuadro, una reliquia) o evocan conceptos o construcciones mentales (la transustanciación, el exotismo). Si el museo es un lugar de musealización y visualización, la exposición es la “visualización explicativa de hechos ausentes por medio de los objetos, así como de elementos de la puesta en escena, utilizados como signos” (Schärer, 2003). Los artificios que constituyen la vitrina y el cimacio, sirven para separar el mundo real del mundo imaginario del museo. No son más que indicadores de objetividad que garantizan la distancia (para crear una *distanciación*, como decía Bertold Brecht, a propósito del teatro) y para señalar al visitante que está en otro mundo, en un mundo artificial, en el mundo del imaginario.

3. La exposición, entendida como el conjunto de cosas expuestas, com-

prende tanto los *musealia*, objetos de museo o “cosas verdaderas”, como los sustitutos (calcos, copias, fotos, etc.), el material expográfico conexo (los elementos de presentación como vitrinas o paneles de separación del espacio), los elementos de información (textos, films o multimedia) así como la señalización utilitaria. Desde esta perspectiva, la exposición funciona como un sistema de comunicación particular (Mc Luhan y Parker, 1969; Cameron, 1968) que descansa sobre “cosas verdaderas” acompañadas por otros artefactos que permiten abarcar mejor su significado. En este contexto, cada uno de los elementos presentes en la exposición (objetos de museo, sustitutos, textos, etc.) puede ser definido como un *expôt*. Es tan sólo cuestión de reconstruir la realidad, ya que ésta no puede ser transferida a un museo (una “cosa verdadera”, en un museo, es ya un sustituto de la realidad). Una exposición sólo ofrece imágenes análogas de la realidad y las comunica a través de dicho dispositivo. En el seno de la exposición los objetos expuestos funcionan como signos (semiología) y la misma exposición se presenta como un proceso de comunicación, la mayor parte del tiempo unilateral, incompleto e interpretable, a menudo de maneras divergentes. En este sentido, la exposición se distingue de la presentación en la medida en que el primer término corresponde, si no a un discurso plástico o didáctico, por lo menos a la mayor complejidad de la puesta a

la vista (*mise en vue*), mientras que el segundo se limita a un escaparate (por ejemplo, en un mercado o en una gran tienda) que se podría calificar como pasivo, aún cuando en uno u otro sentido, la presencia de un especialista (vidrierista, escenógrafo, expógrafo) se hace necesaria desde el momento en que se desee un cierto nivel de calidad. Estos dos niveles -la presentación y la exposición- permiten precisar las diferencias existentes entre la escenografía y la expografía. En la primera, el que la concibe parte del espacio y tiende a utilizar los *expôts* para amoblarlo, mientras que en la segunda se parte de los *expôts* para buscar el mejor modo de expresión, el mejor lenguaje capaz de hacerlos hablar. Estas diferencias de expresión han variado a través del tiempo, de acuerdo con los gustos y las modas y según el grado de importancia que les otorgan quienes realizan el montaje (decoradores, diseñadores, escenógrafos, expógrafos). También varían según las disciplinas y el objetivo propuesto. El vasto campo constituido por las respuestas formuladas a la cuestión de “mostrar” y de “comunicar” permite el esbozo de una historia y una tipología de exposiciones que podemos concebir a partir de los medios utilizados (objetos, textos, imágenes en movimiento, entorno, elementos electrónicos; exposiciones “monomediáticas” y “multimediáticas”); a partir del carácter lucrativo o no de la exposición (investigación, *blockbuster*, exposición espectáculo, exposición comercial); de la concepción

general del museógrafo (expografía del objeto, de la idea o del punto de vista), etc. En toda esta gama de posibilidades se encuentra implícito el visitante-observador.

4. El término *exposición* se distingue parcialmente del término *exhibición* en la medida en que este último adquiere un sentido peyorativo. Hacia 1760, la palabra *exhibición* podía ser utilizada, al igual que en inglés, para designar una exposición de pintura, pero de alguna manera el sentido de la misma se degrada en francés, para designar actividades de carácter netamente ostensible (exhibiciones deportivas) y también para referirse a manifestaciones de exhibicionismo obsceno, impúdico a los ojos de las sociedades en las cuales se desarrollan. A menudo, desde esta perspectiva, la crítica de arte se vuelve muy virulenta pues rechaza lo que, a su entender, no tiene nada que ver con una exposición y, por metonimia, tampoco con la actividad de un museo, ya que se ha convertido en un espectáculo reclutador de clientes, con características comerciales bien definidas.

5. El desarrollo de las nuevas tecnologías y el de la creación asistida por computadora han popularizado en Internet la creatividad de los museos y la realización de exposiciones que sólo se pueden visitar a través de soportes digitales. Mejor aún que la utilización del término exposición virtual (cuyo significado exacto significa más bien exposición en potencia, es decir, una respuesta potencial a la cuestión de “mostrar”)

se prefieren los términos exposición digital o cibrexposición para denominar estas exposiciones singulares que se desarrollan en Internet. Las mismas ofrecen posibilidades que no siempre permiten las exposiciones tradicionales de objetos materiales (agrupamiento de objetos, nuevos modos de presentación y análisis, etc.). Si bien por el momento apenas compiten con la exposición que presenta objetos reales en los museos clásicos, no es imposible que su desarrollo llegue a condicionar los métodos actualmente empleados en el seno de los mismos.

▷ **DERIVADOS:** EXPONER, EXPÓGRAFO, EXPOGRAFÍA, EXPOLOGÍA, EXPÓT, DISEÑO DE EXPOSICIÓN, CIBEREXPOSICIÓN.

☞ **CORRELATO:** COLGADO, AFICHAR, COMISARIO DE EXPOSICIÓN, ENCARGADO DE PROYECTO, CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN, COMUNICACIÓN, CONCEPTO DE EXPOSICIÓN, DECORADOR, DIORAMA, ESPACIO, ESPACIO SOCIAL, EXPONER, EXPOSITOR, EXPOSICIÓN AL AIRE LIBRE, EXPOSICIÓN *IN SITU*, EXPOSICIÓN INTERNACIONAL, EXPOSICIÓN ITINERANTE, EXPOSICIÓN AGRÍCOLA, EXPOSICIÓN COMERCIAL, EXPOSICIÓN NACIONAL, EXPOSICIÓN PERMANENTE, EXPOSICIÓN DE LARGA Y DE CORTA DURACIÓN, EXPOSICIÓN TEMPORARIA, EXPOSICIÓN UNIVERSAL, FERIA, GALERÍA, INSTALACIÓN, MEDIOS, MENSAJE, METÁFORA, PUESTA EN ESPACIO, PUESTA EN ESCENA, MOSTRAR, MEDIOS PARA LA PUESTA EN ESCENA, OBJETO DIDÁCTICO, INSTRUMENTO DE PRESENTACIÓN, PRESENTAR, REALIDAD FICTICIA, RECONSTITUCIÓN, SALA DE EXPOSICIÓN, SALÓN, ESCENÓGRAFO, ESCENOGRFÍA, APERTURA DE UNA EXPOSICIÓN, VISITANTE, VISUALIZACIÓN, REALIDAD, VITRINA, DISPOSITIVO, CIMACIO, DEMOSTRACIÓN, PRESENTACIÓN, REPRESENTACIÓN.

# G

---

## GESTIÓN

s. f. (del latín *gerere*, encargarse de, administrar). Equivalente ing.: *management*; fr.: *gestion*; al.: *Verwaltung, Administration*; it.: *gestione*; port.: *gestão*.

La gestión museal se define actualmente como la acción destinada a asegurar la dirección de los asuntos administrativos del museo o como el conjunto de acciones no directamente vinculadas con sus actividades específicas (preservación, investigación y comunicación). En este sentido, la gestión museal comprende esencialmente tareas relacionadas con los aspectos financieros (contabilidad, control de gestión, finanzas) y jurídicos del museo, la seguridad y el mantenimiento, la organización del personal y el *marketing*; también los procesos estratégicos y la planificación general. El término *management*, de origen anglosajón -aunque de uso corriente- es similar. Las líneas directrices o el estilo de gestión traducen una cierta concepción del museo y principalmente, su relación con el servicio público.

Tradicionalmente, el término *administración* (del latín *administratio*, servicio, ayuda, manejo) se ha utilizado para definir actividades museales, pero también, de manera

global, todas las que permiten el funcionamiento del museo. El tratado de museología de George Brown Goode (1896) titulado *Museum Administration*, pasa revista tanto a los aspectos ligados al estudio y a la presentación de las colecciones como a la gestión cotidiana; también a la visión general del museo y a su inserción en la sociedad. Derivada de la lógica de la función pública, la acción de administrar significa, cuando se designa un servicio público o privado, el hecho de asegurar su funcionamiento, asumiendo el impulso y el control del conjunto de las actividades. Un matiz religioso asocia la noción de servicio público con la de sacerdocio.

Es harto conocida la connotación burocrática del término “administración”, desde el momento en que se encuentra vinculado con las formas de (dis-)funcionamiento de los poderes públicos. En consecuencia, no es sorprendente que la evolución de las teorías económicas del último cuarto de siglo -que privilegian la economía de mercado- hayan utilizado cada vez con mayor frecuencia el concepto de gestión, aplicado desde tiempo atrás en el ámbito de las organizaciones con fines de lucro. La noción de *marketing museal*, así como el desarrollo



de instrumentos para los museos surgidos de organizaciones comerciales (definir estrategias, tomar en cuenta a los públicos consumidores, desarrollar recursos, etc.) transforman al museo de manera considerable. Es así como algunos de los puntos más conflictivos en materia de organización de la política museal están condicionados por la oposición entre una cierta lógica de mercado y una lógica más tradicional, regida por los poderes públicos. De allí deriva claramente el desarrollo de nuevas formas de financiamiento (diversidad de *boutiques*, alquiler de salas, asociaciones financieras) y sobre todo, las cuestiones relacionadas con la instauración del derecho de entrada, el desarrollo de exposiciones temporarias populares (*blockbusters*) o la venta de colecciones. Estas tareas, en un comienzo auxiliares, inciden cada vez más en la conducción del museo, al punto de efectuarse aún en detrimento de actividades vinculadas con la preservación, la investigación e incluso la comunicación.

Lo específico de la gestión museal, si se articula entre las lógicas a veces antinómicas o híbridas ligadas al mercado por una parte, y por la otra a los poderes públicos, se atiene al hecho de que se apoya también sobre la lógica de la donación (Mauss, 1923), tal como se lleva a cabo a través de los objetos, el dinero o la acción benéfica de una sociedad de Amigos del Museo. Esta última característica, generalmente tomada en cuenta de manera implícita, se beneficia de un menor condicionamiento sobre las implicaciones de la institución en materia de gestión, tanto en el mediano como en el largo plazo.

▷ **DERIVADOS:** GESTOR, GESTIÓN DE COLECCIONES.

☞ **CORRELATO:** MANAGEMENT, ADMINISTRACIÓN, BLOCKBUSTER, MISIONES Y FUNCIONES, PROYECTO, EVALUACIÓN, ESTRATEGIA, PLANIFICACIÓN, INDICADORES DE PERFORMANCE, DERECHO DE ENTRADA, RECOLECCIÓN DE FONDOS, AMIGOS, VOLUNTARIADO, MARKETING MUSEAL, MUSEO ESTATAL O PRIVADO, SÍNDICO, RECURSOS HUMANOS, ORGANIZACIÓN SIN FINES DE LUCRO, CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN.

# I

---

## INSTITUCIÓN

s. f. (del latín *institutio*, convención, establecimiento, disposición). Equivalente ing.: *institution*; fr.: *institution*; al.: *Institution*; it.: *istituzione*; port.: *instituição*.

De manera general, el término institución designa una convención establecida de mutuo acuerdo entre los hombres y, aunque de carácter arbitrario, se encuentra históricamente datada. Las instituciones constituyen un conjunto diversificado de soluciones aportadas por el hombre a los problemas planteados por las necesidades naturales vividas en sociedad (Malinowski, 1944). De manera más específica la institución designa, principalmente, a un organismo público o privado establecido por la sociedad para responder a una necesidad concreta. El museo es una institución por cuanto se trata de un organismo regido por un sistema jurídico de derecho público o privado (ver los términos *Gestión y Público*). En efecto, ya sea que se fundamente en la noción de dominio público (a partir de la Revolución Francesa) o de fideicomiso (*public trust* en el derecho anglosajón) muestra, más allá de las divergencias, un acuerdo mutuo y convencional entre las personas que la componen.

El término institución, cuando está asociado al calificativo “museal” (en su relación con el museo), se emplea frecuentemente como sinónimo de “museo” a fin de evitar repeticiones frecuentes. El concepto de institución es medular en lo que concierne a la problemática del museo que distingue tres acepciones precisas.

1. Existen dos niveles de institución, acordes con la naturaleza de las necesidades que satisfacen. Estas necesidades pueden ser biológicas y primarias (necesidad de comer, reproducirse, dormir, etc.) o bien secundarias, como resultantes de las exigencias de la vida en sociedad (necesidad de organización, defensa, salud, etc.). Dos tipos de institución, igualmente apremiantes, responden a estos dos niveles: por una parte, el alimento, el casamiento, el alojamiento y por la otra, el estado, el ejército, el hospital. Mientras responde a una necesidad social (la relación sensible con los objetos) el museo pertenece a la segunda categoría.

2. El ICOM define al museo como una institución permanente al servicio de la sociedad y de su desarrollo. En este sentido, constituye un conjunto de estructuras creadas

por el hombre en el campo museal, organizadas con el fin de establecer su relación sensible con los objetos. La institución-museo, creada y mantenida por la sociedad, se basa en un conjunto de normas (medidas de conservación preventiva, prohibición de tocar los objetos o de exponer sustitutos presentándolos como originales.) fundadas sobre un sistema de valores: la preservación del patrimonio, la exposición de obras de arte y de especímenes únicos, la difusión de los conocimientos científicos actuales, etc. Subrayar el carácter institucional del museo significa -por ejemplo- reafirmar su rol normativo y la autoridad que ejerce sobre la ciencia y las bellas artes o la idea de que permanece “al servicio de la sociedad y de su desarrollo”.

3. Contrariamente al inglés que no hace una distinción precisa y de manera general, al uso que se le da en Bélgica y Canadá, los términos institución y establecimiento no son sinónimos. El museo como institución se distingue del museo concebido como *establecimiento*, lugar particular y concreto: “El establecimiento museal es una forma concreta de la institución museal” (Maroević, 2007). Se observa que la polémica acerca del término institución, aún su pura y simple negación (como es el caso del museo imaginario de Malraux o del museo ficticio del artista Marcel Broodthaers), no trae aparejada al mismo tiempo la salida del campo museal, en la medida en que este último se puede concebir

fuera del marco institucional. En su significado más estricto, la expresión “museo virtual” (museo en potencia) da cuenta de experiencias museales al margen de la realidad institucional.

Es por esta razón que muchos países, principalmente Canadá y Bélgica, han recurrido a la expresión *institución museal* para distinguir un establecimiento que no presenta el conjunto de características de un museo clásico. “Por instituciones museales se entienden los establecimientos sin fines de lucro: museos, centros de exposición y lugares de interpretación que, además de las funciones de adquisición, conservación, investigación y gestión de colecciones asumidas por algunos, tienen en común el hecho de ser lugares de educación y de difusión consagrados al arte, a la historia y a las ciencias” (Sociedad de Museos y Observatorio de la Cultura y las Comunidades de Québec, 2004).

4. Por último, el término “institución museal” se puede definir, al igual que una “institución financiera” (el FMI o el Banco Mundial), como el conjunto de organismos nacionales o internacionales que rigen el funcionamiento de los museos, tales como el ICOM o la antigua Dirección de Museos de Francia.

▷ **DERIVADOS:** INSTITUCIONAL, INSTITUCIÓN MUSEAL.

☞ **CORRELATO:** ESTABLECIMIENTO, DOMINIO PÚBLICO, FIDEICOMISO, MUSEO VIRTUAL.

---

## INVESTIGACIÓN

s. f. Equivalente ing.: *research*; fr.: *recherche*, *investigation*; al.: *Forschung*; it.: *ricerca*; port.: *pesquisa*, *investigação*.

La investigación consiste en explorar dominios previamente definidos para hacer avanzar el conocimiento que se tiene de ellos y la acción que es posible ejercer sobre los mismos. En el museo, constituye el conjunto de actividades intelectuales y prácticas que tienen por objeto el descubrimiento, la invención y la progresión de nuevos conocimientos vinculados con las colecciones a su cargo y con las actividades científicas que le competen.

1. Hasta 2007, dentro del marco de la definición de museo, el ICOM aún presenta a la investigación como el principio motor de su funcionamiento, siendo el objetivo del museo la realización de investigaciones sobre los testimonios materiales del hombre y la sociedad, razón por la cual “los adquiere, conserva y especialmente expone”. Esta definición tan formal que presenta al museo como un laboratorio abierto al público, ya no refleja la realidad museal de nuestra época. Una gran parte de la investigación, tal como se la efectuaba aún en el tercer cuarto del siglo XX, se desplaza desde el mundo de los museos hacia los laboratorios y las universidades. Desde entonces, el museo “adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial” (ICOM, 2007). Esta definición reducida en relación con el proyecto pre-

cedente -y ya reemplazado el término “investigación” por el de “estudio de patrimonio”- no deja de ser esencial para el funcionamiento general del museo. No obstante, la investigación figura entre las tres funciones del modelo PRC (*Préservation – Recherche – Communication*) propuesto por la *Reinwardt Academie* (van Mensch, 1992) para definir su funcionamiento y aparece como un elemento fundamental para pensadores tan diversos como Zbynek Stránský o Georges Henri Rivièrè. Este último (pero también numerosos museólogos del Este como Klaus Schreiner) ilustran perfectamente, tanto en el *Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares* como a través de sus trabajos sobre el *Aubrac*, las repercusiones del programa de investigación científica sobre el conjunto de funciones que desarrolla el museo, especialmente en lo referente a sus políticas de adquisición, publicación y exposición.

2. Los mecanismos del mercado favorecen las exposiciones temporarias en detrimento de las permanentes y una parte de la investigación fundamental se ve compelida a dejar su lugar a la investigación aplicada y principalmente, a la preparación de exposiciones temporarias. La investigación dentro del marco del museo o relacionada con él, puede ser clasificada en cuatro categorías (Davalon, 1995), ya sea que participe en su funcionamiento (en su tecnología) o produzca conocimientos acerca del mismo. El primer tipo de investiga-

ción -y seguramente el más desarrollado- testimonia directamente la actividad museal clásica y se basa en las colecciones del museo, apoyándose esencialmente en la disciplina de referencia y en su vinculación con el contenido de las mismas (historia del arte, historia, ciencias naturales, etc.). La actividad de clasificación inherente a la constitución de una colección productora de catálogos participa ampliamente en las actividades de investigación, prioritarias en los museos, principalmente en los de ciencias naturales (propias de la taxonomía), aunque también en los museos de etnografía, de arqueología y desde ya, en los de bellas artes. El segundo tipo de investigación moviliza ciencias y disciplinas que se encuentran fuera de la museología (física, química, ciencias de la comunicación, etc.) con miras al desarrollo de instrumentos museográficos (entendidos aquí como técnicas museales), material y normas de conservación, de estudio o de restauración, encuestas de público, métodos de gestión, etc. El tercer

tipo de investigación que podemos calificar de museológica (como la ética de lo museal), apunta a producir una reflexión acerca de las misiones y funciones del museo, principalmente a través del conjunto de trabajos del ICOFOM. Las disciplinas movilizadas esencialmente son la filosofía y la historia o la museología tal como fuera definida por la Escuela de Brno. Finalmente, el cuarto tipo de investigaciones que pueden también ser encaradas como museológicas (entendidas como el conjunto de reflexiones críticas ligadas a lo museal), trata sobre el análisis de la institución, especialmente a través de sus dimensiones mediáticas y patrimoniales. Las ciencias movilizadas para la construcción de estos conocimientos sobre el museo en sí mismo agrupan especialmente a la historia, la antropología, la sociología, la lingüística, etc.

▷ **DERIVADOS:** INVESTIGADOR, CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN MUSEOLOGÍA.

☞ **CORRELATO:** ESTUDIAR, PROGRAMA CIENTÍFICO DEL MUSEO, CONSERVADOR, PRESERVACIÓN, COMUNICACIÓN, MUSEOLOGÍA.

# M

---

## MEDIACIÓN

s. f. (Siglo XV: del bajo latín: *mediatio*, de *mediare*). Equivalente ing.: *mediation*, *interpretation*; fr.: *médiation*; al.: *Vermittlung*; it.: *mediazione*; port.: *mediação*.

Empresa destinada a poner de acuerdo, a conciliar o a reconciliar a las personas. Arbitraje, conciliación, mediación, intervención, intermedio. El mediador es aquél que interviene para efectuar un arreglo, un acuerdo entre dos. Intercesión, intercesor. Etimológicamente, se encuentra en el término “mediación” la raíz *med* que significa “medio/centro”, raíz que se encuentra en varios idiomas (inglés *middle*, francés *milieu*, alemán *mitte*). La mediación está vinculada con la idea de una posición intermedia, la de un tercero que se sitúa entre dos polos equidistantes y actúa como intermediario. Si bien esta posición caracteriza los aspectos jurídicos de la mediación, donde alguien negocia a fin de reconciliar a los adversarios y poner de manifiesto un *modus vivendi*, esta dimensión señala también el sentido que adquiere este concepto en el dominio cultural y científico de la museología. También aquí la mediación se ubica en un espacio entre dos cosas, hecho

que buscará reducir provocando un acercamiento, vale decir una relación de aproximación.

1. La noción de mediación interviene en varios planos. En el plano filosófico, ha servido a Hegel y a sus discípulos para describir el movimiento mismo de la historia. En efecto, la dialéctica, motor de la historia, avanza gracias a sucesivas mediaciones. Una primera situación (la tesis), debe pasar por la mediación de su opuesto (la antítesis) para progresar hacia un nuevo estado (la síntesis) que guarda en sí algo de estos dos momentos, ya superados, que la han precedido.

El concepto general de mediación sirve también para pensar a la institución de la cultura como transmisora de un acervo común que reúne a los participantes de una colectividad y les permite reconocerse. Es en este sentido, y por medio de su cultura, que un individuo percibe y comprende el mundo y su propia identidad; algunos hablan entonces de mediación simbólica. En el campo cultural, siempre interviene la mediación para analizar la presentación mediática de las ideas y los productos culturales y describir su

circulación en el espacio social global. La esfera cultural es vista como una nebulosa dinámica, donde los productos se integran y se alternan los unos con los otros. Aquí, la mediación recíproca de las obras conduce a la idea de intermediación, de relaciones entre medios y de traslación, por la cual un medio (por ejemplo, la televisión o el cine) retoman las formas y producciones de otro medio (versión de una novela adaptada al cine). Las creaciones llegan a los destinatarios por uno u otro de los diferentes soportes que establece su mediatización. Desde esta perspectiva, el análisis demuestra las numerosas mediaciones puestas en acción por los complejos encadenamientos de diferentes agentes, con el fin de asegurar la presencia de contenidos en la esfera cultural y su difusión entre numerosos públicos.

2. Desde hace más de una década, el término mediación es utilizado frecuentemente en la museología, tanto en Francia como en los países francófonos de Europa, donde se habla de “mediación cultural”, “mediación científica” y “mediador”. Designa esencialmente toda una gama de intervenciones llevadas a cabo en el contexto museal, destinadas a establecer puentes entre lo que está expuesto (ver) y el significado que dichos objetos y sitios pueden revestir (saber). La mediación procura hacer compartir entre los visitantes las experiencias vividas en el momento de sociabilidad de la visita, así como el surgimiento de referen-

cias comunes. Se trata de una estrategia de comunicación de carácter educativo que moviliza, alrededor de las colecciones expuestas, diversas tecnologías y pone al alcance de los mismos los medios para comprender mejor la dimensión de las colecciones y participar de sus apropiaciones.

Este término concierne, pues, a nociones museológicas conexas como la comunicación y la animación y, sobre todo, la interpretación, presente en el mundo anglófono de los museos y los sitios norteamericanos. Al igual que la mediación, la interpretación supone un alejamiento, una distancia a remontar entre lo que se percibe inmediatamente y los significados subyacentes de los fenómenos naturales, culturales e históricos. Se materializa en las intervenciones humanas (interpersonales) y en soportes que se ajustan a la simple mostración (*display*) de los objetos expuestos para sugerir sus significados y su importancia. La noción de interpretación, nacida en el contexto de los parques naturales norteamericanos, se extiende inmediatamente para designar el carácter hermenéutico de las experiencias en las visitas a los museos y a los sitios. De este modo, se define a sí misma como una revelación que lleva al visitante hacia la comprensión, después hacia la apreciación y por fin, hacia la protección del patrimonio que toma como objeto.

Finalmente, la mediación constituye una noción central en la perspectiva de una filosofía hermenéutica

y reflexiva (Paul Ricoeur). Juega un rol fundamental en el proyecto de la comprensión de sí mismo por parte de cada visitante, comprensión que el museo facilita. En efecto, el pasar por la mediación es el reencuentro con obras que son producto de la creatividad de otros seres humanos, allí donde la subjetividad ha logrado desarrollar la conciencia de sí y comprender su propia aventura. Tal aproximación hace del museo, al detentar testimonios y signos de humanidad, uno de los lugares por excelencia de la mediación, dispuesto a ofrecer un contacto con el mundo de las obras de la cultura. Conduce así a cada uno por el camino de una gran comprensión, tanto de sí mismo como de la realidad en su conjunto.

▷ **DERIVADOS:** MEDIADOR, MEDIATIZAR, MEDIATIZACIÓN.

✎ **CORRELATO:** DIVULGACIÓN, INTERPRETACIÓN, EDUCACIÓN, ANIMACIÓN, PÚBLICOS, EXPERIENCIA DEL VISITANTE.

---

## MUSEAL

s. m. *adj.* (neologismo construido por conversión en sustantivo de un adjetivo de uso reciente). Equivalente ing.: *museal*; fr. *muséal*; al.: *Musealität*, *museal* (adj.); it.: *museale*; port.: *museal*.

La palabra tiene dos acepciones, según se la considere como adjetivo o como sustantivo. (1) El adjetivo “museal” sirve para calificar todo aquello que se relaciona con el museo a fin de distinguirlo de otros dominios (ej: “el mundo museal” para

designar el mundo de los museos); (2) como sustantivo, lo museal designa el campo de referencia en el cual se verifican no sólo la creación, el desarrollo y el funcionamiento de la institución museo, sino también la reflexión acerca de sus fundamentos y sus desafíos. Este campo de referencia se caracteriza por la especificidad de su alcance y determina un enfoque de la realidad (considerar una cosa bajo el ángulo museal es, por ejemplo, preguntarse si es posible conservarla para exponerla al público). La museología se puede definir como el conjunto de tentativas de teorización o de reflexión crítica referidas al campo museal o también, como la ética o la filosofía de lo museal.

1. Se señalará ante todo la importancia del género masculino, ya que la denominación de los diferentes campos (a los que pertenece el campo museal) se distingue (por lo menos en francés y en español), por utilizar el artículo definido masculino que precede a un adjetivo sustantivado (por ej.: *lo* político, *lo* religioso, *lo* social, sobreentendido *el* orden político, *el* orden religioso, etc.). Por oposición, las prácticas empíricas se refieren generalmente a un sustantivo (se dirá *la* religión, *la* vida social, *la* economía, etc.) aunque a menudo recurran al mismo término, precedido esta vez del artículo definido femenino (*la* política).

2. Lo museal designa la “relación específica del hombre con la realidad” (Stránský, 1987; Gregórova,



1980). Toma su lugar principalmente al lado de lo político y, con el mismo título, de lo social, lo religioso, lo escolar, lo médico, lo demográfico, lo económico, lo biológico, etc. Se trata cada vez de un plano o de un campo original, sobre el cual se plantean problemas a los cuales corresponden conceptos. De esta manera, un mismo fenómeno puede encontrarse en la intersección de muchos planos, o para expresarlo en términos de análisis estadístico multidimensional, se proyecta sobre diversos planos heterogéneos. Por ejemplo, los OGM (Organismos Genéticamente Modificados) serán, en forma simultánea, un problema técnico (las biotecnologías), un problema sanitario (riesgos que involucran a la biosfera), un problema político (posturas ecologistas), etc., pero también un problema museal. En efecto, algunos museos de sociedad han decidido exponer los riesgos y los desafíos de los OGM.

3. Esta posición de lo museal como campo teórico de referencia abre considerables perspectivas para profundizar la reflexión, ya que el museo institucional aparece en adelante como una ilustración o una ejemplificación del campo (Stránsky). Esto tiene dos consecuencias: (1) No es el museo el que suscita la aparición de la museología, sino que es la museología, quien da fundamento al museo (revolución copernicana); (2) Esto permite comprender, como surgidas de la misma problemática, experiencias que escapan a las características

habitualmente asignadas al museo (colección, edificio, institución) para hacer lugar a los museos de sustitutos, a los museos sin colecciones, a los museos “fuera de los muros”, a las ciudades-museo (Quatremère de Quincy, 1796), a los ecomuseos y aún a los cibermuseos.

4. La especificidad de lo museal, es decir lo que lo hace irreductible con respecto a otros campos vecinos, reviste dos aspectos: (1) La *presentación sensible* distingue lo museal de lo textual administrado por la biblioteca, cuya documentación se apoya en el soporte escrito (principalmente impreso: el libro) y requiere no sólo del conocimiento de una lengua, sino también del dominio de la lectura; esto procura una experiencia a la vez más abstracta y más teórica. En cambio, el museo no reclama ninguna de estas aptitudes. La documentación que propone es principalmente sensible, es decir, perceptible a través de la vista y a veces del oído, sin descartar los otros tres sentidos: el tacto, el gusto y el olfato. Esto hace que un analfabeto o un niño pequeño puedan siempre sacar algo en limpio de la visita al museo, en tanto que serían incapaces de explorar los recursos de una biblioteca. Explica también las experiencias producidas en las visitas para ciegos o disminuidos visuales, a quienes se ejercita en la utilización de sus otros sentidos -en especial el oído y el tacto- para descubrir los aspectos sensibles de los objetos expuestos. Un cuadro o una escultura están hechos para

ser vistos y la referencia al texto (la lectura del cartel, si lo hay) viene a continuación y no es del todo indispensable. Se hablará entonces, a propósito del museo, de la “función documental sensible” (Deloche, 2007). (2) La puesta al margen de la realidad, porque “el museo se especifica separándose” (Lebenzstejn, 1981). A diferencia del campo político que permite teorizar la gestión de la vida concreta de los hombres en sociedad a través de la mediación de instituciones tales como el Estado, lo museal sirve para teorizar la manera en que una institución crea, por medio de la separación y la des-contextualización, en suma, por la puesta en imagen, un espacio de presentación sensible “al margen de la realidad entera” (Sartre). Esto corresponde a una utopía, es decir, a un espacio totalmente imaginario, por cierto simbólico, pero no necesariamente inmaterial. Este segundo punto caracteriza lo que se podría llamar la función utópica del museo, ya que para poder transformar al mundo es indispensable poseer la capacidad de imaginarlo de otro modo, por lo tanto, de tomar distancia. He aquí por qué la ficción de la utopía no es necesariamente una carencia ni una deficiencia.

▷ **DERIVADOS:** MUSEALIZACIÓN, MUSEIFICACIÓN, MUSEALIA.

☞ **CORRELATO:** CAMPO, RELACIÓN ESPECÍFICA, REALIDAD, PRESENTACIÓN SENSIBLE, APREHENSIÓN SENSIBLE, MUSEOLOGÍA, MUSEO.

---

## MUSEALIZACIÓN

s. f. Equivalente ing.: *musealisation*; fr.: *muséalisation*; al.: *Musealisierung*; it.: *musealizzazione*; port.: *musealização*.

Según el sentido común, la musealización designa de manera general la transformación de un lugar viviente en una especie de museo, ya sea centro de actividades humanas o sitio natural. El término *patrimonialización* describe mejor este principio que descansa esencialmente en la idea de la preservación de un objeto o de un espacio, sin ocuparse del conjunto del proceso museal. El neologismo *museificación* traduce, en sí mismo, la idea peyorativa de “*petrificación*” o “*momificación*” de un lugar viviente y se encuentra reflejado en numerosas críticas vinculadas a la “musealización del mundo”. Desde un punto de vista estrictamente museológico, la musealización es la operación que tiende a extraer, física y conceptualmente, una cosa de su medio natural o cultural de origen para darle un *status* museal, transformándola en *museumium* o *museumia*, “objeto de museo”, al hacerla entrar en el campo de lo museal.

Pero el proceso de musealización no consiste solamente en tomar un objeto para colocarlo en el seno del recinto museal. Como lo resume Zbyněk Stránský, “un objeto de museo no es sólo un objeto dentro de un museo”. A través de su ingreso a otro contexto y merced a los procesos de selección, tesaurización y presentación, se opera en él un cambio de estado: de objeto

de culto, objeto utilitario o de delectación, de animal o de vegetal (léase de una cosa insuficientemente determinada para poder ser conceptualizada como objeto), en el interior del museo se transforma en testimonio material o inmaterial del hombre y de su medio ambiente, fuente de estudio y de exposición, adquiriendo así una realidad cultural específica.


La constatación de este cambio de naturaleza llevó a Stránský, en 1970, a proponer el término *musealia* para designar las cosas que, por haber experimentado la operación de musealización, pudieron acceder al status de objetos de museo. (Ver *Objeto*).

La musealización comienza por una etapa de separación (Malraux, 1951) o de suspensión (Déotte, 1986) de los objetos y cosas (verdaderos), separados de su contexto de origen para ser estudiados como documentos representativos de la realidad que constituían. Un objeto de museo no es más un objeto destinado a ser utilizado o intercambiado, sino que es llevado a dar un testimonio auténtico sobre la realidad. Este desprendimiento de la realidad (Desvallées, 1998) constituye una primera forma de sustitución. Una cosa separada de su contexto es sólo un sustituto de esa realidad de la que se suponía debía dar testimonio. Esta transferencia, debida a la separación que se opera con el medio de origen, lleva forzosamente a una pérdida de información que se verifica de manera más explícita en las excavaciones clandestinas,

dado que allí el contexto dentro del cual los objetos fueron exhumados ha sido totalmente vaciado. La musealización, como proceso científico, abarca el conjunto de actividades del museo: el trabajo de preservación (selección, adquisición, gestión, conservación), de investigación (del que surge la catalogación) y de comunicación (por medio de la exposición, las publicaciones, etc.) o bien, desde otro punto de vista, las actividades vinculadas a la selección, la tesorización y la presentación de aquello que se ha transformado en *musealia*. No obstante, el trabajo de musealización solamente conduce a dar una imagen que no es más que un sustituto de esa realidad a partir de la cual los objetos son seleccionados. Este sustituto complejo o modelo de la realidad, construida en el seno del museo, constituye la musealidad, es decir, un valor específico que se desprende de las cosas musealizadas. La musealización, producto de la musealidad, es el valor que documenta la realidad, pero no constituye en ningún caso la realidad misma.

La musealización va más allá de la lógica de la colección para inscribirse en una tradición que descansa esencialmente sobre una gestión racional vinculada con la invención de las ciencias modernas. El objeto portador de información o el objeto-documento, musealizado, se inscriben en el corazón mismo de la actividad científica del museo tal como se realiza a partir del Renacimiento, actividad que apunta a explorar la realidad

a través de la percepción sensible, la experiencia y el estudio de sus fragmentos. Esta perspectiva científica condiciona el estudio objetivo y repetido de la cosa, conceptualizada en objeto, más allá del aura que vela su significación. No contemplar, sino ver: el museo científico no presenta sólo objetos bellos sino que invita a comprender su sentido. El acto de musealización saca al museo de la perspectiva del templo para inscribirlo en un proceso que lo acerca al laboratorio.

 **CORRELATO:** MUSEALIDAD, *MUSEALIA*, OBJETO DE MUSEO, OBJETO-DOCUMENTO, PRESENTACIÓN, PRESERVACIÓN, INVESTIGACIÓN, RELIQUIA, COMUNICACIÓN, SELECCIÓN, SUSPENSIÓN, SEPARACIÓN, TESAURIZACIÓN.

---

## MUSEO

s. m. (del griego *mouseion*, templo de las musas). Equivalente ing.: *museum*; fr.: *musée*; al.: *Museum*; it.: *museo*; port.: *museu*.

El término “museo” puede designar tanto a la institución como al establecimiento o lugar generalmente concebido para proceder a la selección, el estudio y la presentación de testimonios materiales e inmateriales del individuo y su medio ambiente. La forma y las funciones del museo han variado sensiblemente en el curso de los siglos. Su contenido se ha diversificado al igual que su misión, su forma de funcionamiento y su administración.

1. La mayoría de los países establecen definiciones de museo a través de textos legislativos o por intermedio

de sus organizaciones nacionales. La definición profesional de museo más difundida sigue siendo hasta hoy la consignada desde 2007 en los Estatutos del Consejo Internacional de Museos (ICOM): “El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite”. Esta definición reemplaza a aquella que ha servido de referencia al mismo Consejo durante más de treinta años: “El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que realiza investigaciones relativas a los testimonios materiales del hombre y de su medio ambiente, los adquiere, los conserva, los comunica y especialmente los exhibe con fines de estudio, educación y delectación” (Estatutos de 1974).

Las diferencias entre las dos definiciones, *a priori* poco significativas (una referencia agregada al patrimonio inmaterial y algunos cambios de estructura), testimonian parcialmente la disminución de la importancia concedida al rol de la investigación en el seno del museo y del ICOM. Desde sus orígenes, la definición de 1974 es objeto de una traducción al inglés bastante libre que refleja la lógica angloamericana acerca del rol del museo en la transmisión del patrimonio. Por su parte,

como suele suceder en la mayoría de las organizaciones internacionales, el inglés se convierte en la lengua de trabajo más difundida en las reuniones del ICOM. Incluso pareciera que es sobre la base de la traducción inglesa que se desarrollan los trabajos tendientes a concebir una nueva definición. La estructura particular de la definición francesa de 1974 pone en valor la investigación, presentada como el principio motor de la institución. Este principio (modificado por el verbo “estudiar”) fue relegado en 2007 entre las funciones generales del museo.

2. Para numerosos museólogos, especialmente para quienes reclaman la museología enseñada entre los años 1960-1990 en la escuela checa (la *Escuela Internacional de Verano de Museología* de Brno), el museo no es sino un medio entre otros que da testimonio de la “relación específica del Hombre con la realidad”, relación determinada por “la colección, la conservación consciente y sistemática (...) y el uso científico, cultural y educativo de objetos inanimados, materiales, muebles (sobre todo tridimensionales) que documentan el desarrollo de la naturaleza y de la sociedad” (Gregórova, 1980). Antes que el museo fuera definido como tal en el siglo XVIII, según un concepto tomado de la antigüedad griega -vuelto a surgir durante el Renacimiento- existen en toda civilización lugares, instituciones y establecimientos que se aproximan, más o menos directamente, a lo que noso-

tros actualmente englobamos dentro del vocablo museo. En este sentido, la definición del ICOM se considera forzosamente marcada por su época y su contexto occidental, pero también demasiado normativa, ya que su finalidad es esencialmente corporativista. Una definición “científica” de museo debe, en este sentido, desprenderse de algunos elementos aportados por el ICOM, tales como el carácter no lucrativo del museo. Un museo lucrativo (como el Museo Grevin de París) sigue siendo tal, aunque no sea reconocido por el ICOM. De este modo, se puede definir al museo de manera más amplia y objetiva, como “una institución museal permanente que preserva colecciones de ‘documentos corpóreos’ y produce conocimiento a través de ellos” (van Mensch, 1992). Schärer, por su parte, lo define como “un lugar donde las cosas y los valores relacionados con ellas son salvaguardados y estudiados, como así también comunicados en tanto signos, a fin de interpretar hechos ausentes” (Schärer, 2007) o de manera tautológica, el lugar donde se produce la musealización. Ampliando el concepto, el museo puede ser apprehendido como un “lugar de memoria” (Nora, 1984; Pinna, 2003), un “fenómeno” (Scheiner, 2007) que engloba instituciones, lugares diversos, territorios y experiencias - léase espacios inmateriales.

3. Desde esta misma perspectiva y más allá del carácter limitado del museo tradicional, se lo define como una herramienta o una función

concebida por el Hombre dentro de un marco de clasificación, comprensión y transmisión. Siguiendo la línea de pensamiento de Judith Spielbauer (1987), se lo puede concebir también como un instrumento destinado a favorecer “la percepción de la interdependencia del hombre con el mundo natural, social y estético, ofreciendo información y experiencia y facilitando la comprensión de sí mismo, gracias a un contexto más amplio”. El museo puede también presentarse como “una función específica que puede tomar o no la figura de una institución, cuyo objetivo es asegurar, por medio de la experiencia sensible, la clasificación y la transmisión de la cultura, entendida como el conjunto de adquisiciones que hacen de un ser genéticamente humano un hombre” (Deloche, 2007). Estas últimas definiciones engloban tanto a los museos llamados impropriamente virtuales (principalmente aquellos que se presentan en soporte de papel, CD-ROM o Internet) como a los institucionales, más clásicos, que abarcan incluso a los antiguos museos, más próximos a las escuelas filosóficas que a las colecciones en el sentido habitual del término.

4. Esta última acepción remite a los principios manifestados en la concepción inicial del *ecomuseo*, institución museal que asocia el desarrollo de una comunidad a la conservación, presentación e interpretación de un patrimonio natural y cultural detentado por la misma comunidad, representativo de un medio de vida y de trabajo en un territorio dado y de la

investigación vinculada al mismo. “El *ecomuseo* (...) expresa las relaciones entre el hombre y la naturaleza a través del tiempo y del espacio de un territorio; se compone de bienes de interés científico y cultural reconocidos, representativos del patrimonio de la comunidad a la que sirve: bienes inmuebles no edificados, espacios naturales salvajes, espacios naturales intervenidos por el hombre; bienes inmuebles edificados, bienes muebles, bienes fungibles. Comprende una cabeza de distrito, sede de sus principales estructuras: recepción, investigación, conservación, presentación, acción cultural, administración y en especial, uno o más laboratorios de campo, órganos de conservación, salas de reunión, un taller socio-cultural, un albergue (...); recorridos y estaciones para la observación del territorio; diferentes elementos arquitectónicos, arqueológicos, geológicos (...) señalizados y explicados” (Rivière, 1978).

5. Con el desarrollo de las computadoras y del mundo digital se ha impuesto progresivamente la noción de *cibermuseo*, llamado impropriamente “virtual”, definido de manera general como “una colección de objetos digitalizados, articulada lógicamente y compuesta de diferentes soportes que por su conectividad y su carácter de acceso múltiple, permiten trascender los modos tradicionales de comunicación y de interacción con el visitante (...); no dispone de lugar ni de espacio real y sus objetos, así como las informaciones conexas, pueden ser difundidos a los cuatro rincones

del mundo” (Schweibenz, 1998). Esta definición, probablemente derivada de la noción relativamente reciente de memoria virtual de las computadoras, se manifiesta en cierto modo como un contrasentido. Conviene recordar que “virtual” no se opone a “real”, como se tiende rápidamente a creer, sino a “actual”. Un huevo es un pollito virtual; está programado para ser pollito y debería serlo si nada se opone a su desarrollo. En este sentido, el *museo virtual* puede ser definido como el conjunto de museos imaginables, o bien como el conjunto de posibles soluciones aplicadas a las problemáticas a las que responde en especial el museo clásico. El museo virtual es así como “un concepto que designa globalmente el campo problemático de *lo museal*, es decir, los efectos del proceso de descontextualización/recontextualización. Una colección de sustitutos compete al museo virtual tanto como una base de datos informatizados; es el museo en *sus teatros de operaciones exteriores*” (Deloche, 2001). El museo virtual constituye un conjunto de soluciones susceptibles de ser aportadas al problema del museo que incluyen naturalmente al cibermuseo, pero no se limitan sólo a él.

▷ **DERIVADOS:** CIBERMUSEO, MUSEAL, MUSEALIZAR, MUSEALIDAD, MUSEALIA, MUSEALIZACIÓN, MUSEIFICACIÓN, MUSEO VIRTUAL, MUSEOLOGÍA, NUEVA MUSEOLOGÍA, MUSEOGRAFÍA, MUSEÓLOGO, MUSEOLÓGICO.

☞ **CORRELATO:** REALIDAD, EXPOSICIÓN, INSTITUCIÓN, COLECCIONES PRIVADAS.

---

## MUSEOGRAFÍA

s. f. (del latín *museographia*). Equivalente ing.: *museography*, *museum practice*; fr.: *muséographie*; al.: *Museographie*; it.: *museografia*; port.: *museografia*.

El término museografía, que hizo su aparición a partir del siglo XVIII (Neickel, 1727), es más antiguo aún que el término museología y reconoce tres acepciones específicas:

1. Actualmente, la museografía se define como la figura práctica o aplicada de la museología, es decir el conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales y particularmente las que conciernen al acondicionamiento del museo, la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición. La palabra misma ha sido utilizada desde hace mucho tiempo en concurrencia con el término museología para designar las actividades intelectuales o prácticas atinentes al museo. Se usa por lo regular en el mundo franco-parlante pero raramente en los países angloamericanos que prefieren la expresión *práctica de museo* (*museum practice*). Por su parte, numerosos museólogos del Este han utilizado el concepto de *museología aplicada*, es decir, la aplicación práctica de los resultados obtenidos por la museología como ciencia en formación.

2. El uso de la palabra museografía procura designar el arte o las técnicas de la exposición. Desde hace algunos años se ha propuesto el término *expografía* para referirse a las técnicas vinculadas con las exposiciones,

ya sea que se sitúen en un museo o en un espacio no museal. De manera más general, lo que se ha dado en llamar el “programa museográfico”, engloba la definición de los contenidos de la exposición y sus imperativos, así como el conjunto de vínculos funcionales existentes entre los espacios de exposición y los restantes espacios del museo. Este uso impide comprender que la museografía no sólo se define por el aspecto visible del museo. El museógrafo, como profesional de museos, debe tener también en cuenta las exigencias del programa científico y de gestión de colecciones y apuntar a una presentación adecuada de los objetos seleccionados por el conservador; conocer los métodos de conservación e inventario de los objetos; situar en escena los contenidos al proponer un discurso que incluya mediaciones complementarias susceptibles de ayudar a la comprensión y preocuparse por las exigencias de los públicos cuando moviliza técnicas de comunicación adaptadas a la correcta recepción de los mensajes. Su objetivo es coordinar, a menudo como jefe o encargado de proyectos, el conjunto de competencias científicas y técnicas que obran en el seno del museo, organizarlas, a veces confrontarlas y arbitrarlas. Para cumplir estas tareas, se crean oficios más específicos: la gestión de las obras o de los objetos pertenecen al *régisseur* (*registraire* en Canadá); el responsable de la seguridad se ocupa de la gestión de vigilancia y de las tareas que conciernen a su sector;

el responsable de la conservación es un especialista en conservación preventiva y conocedor de los métodos de conservación curativa o restauración. Dentro de este marco interrelacionado, el museógrafo se interesa particularmente por las tareas inherentes a la exposición. En todo caso, la *museografía* parte del marco de la escenografía -entendida como el conjunto de técnicas de acondicionamiento del espacio- del mismo modo que la *escenografía* parte del marco de la arquitectura de interiores. Hay mucho de escenografía y de arquitectura en la museografía, hecho que acerca el museo a otros métodos de visualización y a otros elementos vinculados a su relación con el público. La aprehensión intelectual y la preservación del patrimonio entran igualmente en juego, convirtiendo al museógrafo (o al expógrafo) en intermediarios entre el conservador, el arquitecto y los públicos. Su lugar, no obstante, es variable, según el establecimiento disponga o no de un conservador para producir el proyecto. El desenvolvimiento de ciertos actores en el ámbito museal (arquitectos, artistas, comisarios, etc.) conduce sin embargo a la necesidad de lograr un permanente equilibrio en sus roles de intermediarios.

3. Antiguamente, por su etimología, la museografía designaba la descripción del contenido de un museo. Del mismo modo que la bibliografía constituye una de las etapas fundamentales de la investigación científica, la museografía se concibe



para facilitar la investigación de las fuentes documentales de los objetos a efectos de desarrollar su estudio sistemático. Esta acepción que ha perdurado a lo largo del siglo XIX, persiste aún en ciertas lenguas, sobre todo en la rusa.

▷ **DERIVADOS:** MUSEÓGRAFO, MUSEOGRÁFICO.

☞ **CORRELATO:** ARQUITECTURA DE INTERIORES, DISEÑO DE EXPOSICIÓN, EXPOGRAFÍA, ESCENOGRAFÍA, FUNCIONES MUSEALES, PUESTA EN ESPACIO.

---

## MUSEOLOGÍA

s. f. Equivalente ing.: *museology*, *museum studies*; fr.: *muséologie*; al.: *Museologie*, *Museumswissenschaft*, *Museumskunde*; it.: *museologia*; port.: *museologia*.

Etimológicamente, la museología es “el estudio del museo” y no su práctica, la cual remite a la *museografía*. No obstante, el término, confirmado en su sentido más amplio a lo largo de los años ‘50 y su derivado *museológico* (sobre todo en su traducción literal inglesa *museology* y su derivado *museological*) ha encontrado cuatro acepciones bien claras.

1. La primera acepción y la más difundida de acuerdo con el sentido común, tiende a aplicar ampliamente el término “museología” a todo lo que concierne al museo y es, en general, retomada en este Diccionario bajo el término “museal”. Se puede hablar de los departamentos museológicos de una biblioteca (la preciada reserva o el gabinete de numismática), de cuestiones museológicas (relativas al museo), etc. A menudo

es ésta la acepción detentada en los países anglófonos y por contaminación, en los países latinoamericanos. Allí donde no existe una profesión específica reconocida, como lo son en Francia los *conservadores*, el término “museólogo” se aplica a toda la profesión museal (por ejemplo en Québec) y en particular a los consultores, cuya tarea es establecer un proyecto de museo o realizar una exposición. Esta acepción no se privilegia aquí.

2. La segunda acepción del término se utiliza generalmente en gran parte de las redes universitarias occidentales y se aproxima al sentido etimológico del término: el estudio del museo. Las definiciones más utilizadas se acercan a la propuesta de Georges Henri Rivière: “La museología es una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia su historia y su rol en la sociedad; las formas específicas de investigación y de conservación física, de presentación, de animación y de difusión; de organización y de funcionamiento; de arquitectura nueva o musealizada; los sitios recibidos o elegidos; la tipología; la deontología”. (Rivière, 1981). La museología se opone, en cierta medida, a la museografía que designa el conjunto de prácticas vinculadas con la museología. Los medios angloamericanos, generalmente reticentes a la invención de nuevas “ciencias”, privilegian la expresión *estudios de museo* (*museum studies*), particularmente en Gran Bretaña donde el término museología (*museology*) aún hoy es poco utilizado. Es indispen-

ble señalar, de manera general, que si bien este término se emplea cada vez más en todo el mundo a partir de los años '50, a medida que crece el interés por el museo, es poco usado por quienes viven el museo "cotidianamente" y su empleo queda preferentemente reservado para los que observan el museo desde el exterior. No obstante, a partir de 1960, esta acepción se ha impuesto progresivamente en los países latinos, suplantando el término museografía y hoy es ampliamente compartida por los profesionales de museos.

3. A partir de los años '60, en los países del Este, la museología llega a ser considerada como un verdadero campo científico de investigación de lo real (una ciencia en formación, una disciplina completa). Esta perspectiva que influye ampliamente en el ICOFOM entre los años 1980 y 1990, presenta a la museología como el estudio de la relación específica entre el hombre y la realidad, estudio dentro del cual el museo, fenómeno determinado en el tiempo, no es más que una de sus posibles materializaciones. "La museología es una disciplina científica independiente, cuyo objeto de estudio es la actitud específica del Hombre frente a la realidad, expresión de sistemas mnemónicos que se han concretizado bajo diferentes formas museales a lo largo de la historia. La museología es una ciencia social surgida de disciplinas científicas documentales y contribuye a la comprensión del hombre en la sociedad" (Stránsky,

1980). Esta aproximación particular, criticada por su voluntad de imponer a la museología como ciencia abarcando todo el campo del patrimonio, es considerada pretenciosa por más de uno, pero no por eso deja de ser fecundo el cuestionamiento que supone. Lo mismo sucede con el objeto de estudio de la museología, que no es el museo, ya que éste es una creación relativamente reciente desde el punto de vista de la historia de la humanidad. Es a partir de esta constatación que ha sido definido paulatinamente el concepto de "relación específica del hombre con la realidad", a veces designado como *musealidad* (Waidacher, 1996). De esta manera, siguiendo las huellas trazadas por la Escuela de Brno, preponderante en este aspecto, se ha podido definir a la museología como "una ciencia que examina la relación específica del hombre con la realidad y consiste en la colección y la conservación consciente y sistemática y en la utilización científica, cultural y educativa de objetos inanimados, materiales, muebles (sobre todo tridimensionales) que documentan el desarrollo de la naturaleza y de la sociedad". (Gregórova, 1980). Sin embargo, la asimilación de la museología a una ciencia -aún en curso de formación- ha sido abandonada en forma progresiva en la medida en que ni su objeto ni sus métodos responden verdaderamente a los criterios epistemológicos de una aproximación científica específica.

4. La *Nueva Museología* ha influido ampliamente en la museología de los

años '80. Desde comienzos de la década, reagrupa a un cierto número de teóricos franceses cuya acción se irradia internacionalmente a partir de 1984. Al referirse a los precursores que desde 1970 han publicado textos innovadores, esta corriente de pensamiento puso el acento sobre la vocación social del museo y su carácter interdisciplinario, al mismo tiempo que sobre sus renovadas formas de expresión y de comunicación. Su interés se dirige a los nuevos tipos de museos concebidos en oposición al modelo clásico y a la posición central que ocupan en ellos las colecciones: se trata de los ecomuseos, los museos de sociedad, los centros de cultura científica y técnica y, de manera general, la mayor parte de las nuevas propuestas que tienden a utilizar el patrimonio en favor del desarrollo local. El término inglés *New Museology* (*Nueva Museología*), aparecido a fines de los años '80 (Vergo, 1989), se presenta como un discurso crítico acerca del rol social y político del museo, aunque aporta cierta confusión en lo referente al uso del vocablo francés ecomuseo (poco conocido por el público anglosajón).

5. Finalmente, la museología según una quinta acepción que aquí se privilegia porque engloba a todas las otras, cubre un campo muy vasto que comprende el conjunto de tentativas de teorización o de reflexión crítica vinculadas con el campo museal. El común denominador de este campo se caracteriza por la documentación de lo real a través de la aprehensión

sensible y directa. No rechaza *a priori* ninguna forma de museo, incluyendo tanto a los más antiguos (Quicheberg) como a los más recientes (cibermuseos), ya que tiende a interesarse por un orden abierto a toda experiencia que se refiera al campo de lo museal. Tampoco se restringe de ninguna manera a quienes reivindican el título de museólogos. En efecto, conviene resaltar que si bien ciertos protagonistas hicieron de este campo su dominio predilecto (al punto de presentarse a sí mismos como museólogos) otros, ligados a su disciplina de referencia y abordando sólo puntualmente el área museal, prefieren guardar cierta distancia con respecto a los "museólogos", aunque ejerzan o hayan ejercido una influencia fundamental en el desarrollo de ese campo de estudios (Bourdieu, Baudrillard, Dagognet, Debray, Foucault, Haskell, McLuhan, Nora o Pomian). De este modo, las líneas directrices de un mapa del campo museal pueden ser trazadas en dos direcciones diferentes: una, con referencia a las principales funciones inherentes a dicho campo (documentación, tesaurización, presentación o también preservación, investigación, comunicación) o bien, considerando las diferentes disciplinas que lo exploran más o menos puntualmente.

Desde esta última perspectiva, Bernard Deloche sugirió definir a la museología como la filosofía de lo museal. "La museología es una filosofía de lo museal investida de

dos tareas: (1) Sirve de metateoría a la ciencia documental intuitiva concreta, (2) Es también una ética reguladora de toda institución encargada de administrar la función documental intuitiva concreta” (Deloche, 2001).

▷ **DERIVADOS:** MUSEOLÓGICO, MUSEÓLOGO.

☞ **CORRELATO:** MUSEO, MUSEOGRAFÍA, NUEVA MUSEOLOGÍA, MUSEAL, MUSEALIZAR, MUSEIFICAR (PEYORATIVO), MUSEALIDAD, MUSEALIZACIÓN, MUSEALIUM, MUSEALIA, OBJETO DE MUSEO, REALIDAD.

# O

---

## OBJETO (DE MUSEO) O MUSEALIA

s. m. (del latín *objectum*, echar en cara). - Equivalente ing.: *object*; fr.: *objet*; al.: *Objekt* *Gegenstand*; it.: *oggetto*; port.: *objecto*, (br.: *objeto*).

A veces este término es reemplazado por el neologismo *musealia* (poco utilizado), construido sobre un modelo del latín: *musealia* que constituye un plural neutro, los *musealia*. Equivalentes ing.: *musealia*; fr.: *muséalie*; al.: *Musealie*, *Museumsobjek*; it.: *musealia*; port.: *musealia*.

En su sentido filosófico más elemental, el objeto en sí mismo no es una realidad, sino un producto, un resultado o un correlato. En otras palabras, designa a lo que es apoyado o arrojado a la cara (*ob-jectum*, *Gegen-stand*) por un sujeto que lo trata como diferente de sí, aún cuando se considere a sí mismo como objeto. Esta distinción entre sujeto y objeto es relativamente tardía y propia de Occidente. En este caso, el objeto difiere de la cosa, la cual, por el contrario, mantiene con el sujeto una relación de contigüidad o instrumentalidad. (ej.: el instrumento, como prolongación de la mano, es una cosa y no un objeto). Un objeto

de museo es una cosa musealizada, una cosa que puede ser definida como cualquier realidad en general. La expresión “objeto de museo” podría casi pasar por un pleonasmismo en la medida en que el museo no es solamente un lugar destinado a cobijar objetos, sino también un lugar cuya principal misión es transformar las cosas en objetos.

1. En ningún caso el objeto es una realidad en bruto o un simple dato que bastaría recoger para constituir, por ejemplo, las colecciones de un museo, como si se recogiesen conchillas en una playa. Tiene un status ontológico que va a asumir, en ciertas circunstancias, tal o cual cosa, dando por entendido que dicha cosa no será siempre asimilable a un objeto. De hecho, la diferencia entre la cosa y el objeto consiste en que la *cosa* es aprehendida en lo concreto de la vida y la relación que mantenemos con ella es una relación de simpatía o de simbiosis. Es esto lo que revela, en particular, el animismo de las sociedades a menudo llamadas primitivas en relación con su funcionalidad, como es el caso de la herramienta adaptada a la forma de la mano. Por el contrario, el *objeto* es siempre lo que el sujeto coloca frente a él, dis-

tinto de él, es lo que está “enfrente”, lo diferente. En este sentido, el objeto es abstracto y está muerto, como cerrado sobre sí mismo, hecho del que da testimonio la serie de objetos que es la colección (Baudrillard, 1968). Este status del objeto se considera hoy como un producto netamente occidental (Choay, 1968; Van Lier, 1969; Adotevi, 1971), en la medida en que es Occidente el que, rompiendo con el modo de vida tribal, piensa por primera vez en la separación entre sujeto y objeto (Descartes, Kant y más tarde McLuhan, 1969).

2. El trabajo de adquisición, investigación, preservación y comunicación del museo lo presenta como una de las grandes instancias de “producción” de objetos, es decir, de conversión de las cosas que nos rodean. En estas condiciones, el objeto de museo *-musealium o musealia-* no posee una realidad intrínseca, aún cuando el museo no sea el único instrumento “productor” de objetos. En efecto, otros enfoques son “objetivantes”, tal el caso particular de la gestión científica. Esta última establece normas de referencia (por ejemplo, las escalas de medida) totalmente independientes del sujeto y al mismo tiempo, a duras penas puede tratar lo viviente en cuanto tal (Bergson), ya que tiende a transformarlo en objeto, lo que constituye la dificultad de la fisiología con respecto a la anatomía. Simplemente, el punto de vista museal, aunque se encuentre a veces al servicio de la gestión científica, difiere porque su primera preo-

cupación es exponer los objetos, es decir, mostrarlos concretamente a un público visitante. El objeto de museo está hecho para ser mostrado, con todo el abanico de connotaciones implícitamente asociadas, ya que se lo puede presentar para emocionar, distraer o instruir. Esta operación de “mostración”, para utilizar un término más genérico que el de exposición, es tan esencial que es el que, creando la distancia, hace de la cosa un objeto, mientras que en la investigación científica por el contrario, prima la exigencia de rendir cuentas de las cosas en un contexto universalmente inteligible.

3. Los naturalistas y los etnólogos, así como los museólogos, por lo general seleccionan lo que llaman objetos en función de su potencial de testimonio, ya sea por la cantidad de información (rótulos) que puedan llevar para reflejar los ecosistemas o las culturas de las cuales desean conservar las huellas. “Los musealia son objetos muebles auténticos que, como testimonios irrefutables, muestran el desarrollo de la naturaleza o de la sociedad” (Schreiner, 1985). Es la riqueza de la información que llevan en sí mismos la que conduce a etnólogos como Jean Gabus (1965) o Georges Henri Rivièrè (1989) a atribuirles la calificación de *objetos-testimonio* que conservan mientras están expuestos. Georges Henri Rivièrè también utiliza la expresión *objetos-símbolo* para designar ciertos objetos-testimonio cargados de contenido que pretenden resumir

toda una cultura o toda una época. La consecuencia de esta objetivación sistemática de las cosas permite estudiarlas mucho mejor que cuando quedan en su contexto de origen (sitio etnográfico, colección privada o galería), pero también puede poner de manifiesto una tendencia fetichista: una máscara ritual, una vestimenta ceremonial, un instrumento aratorio, etc., cambian bruscamente de estado al entrar en el museo. Artificios como la vitrina o el cimacio, separadores entre el mundo real y el mundo imaginario del museo, no son otra cosa que rótulos de objetividad que sirven para garantizar la distancia (crear una *distanciación*, como decía Bertold Brecht del teatro) y señalar que lo que se presenta no pertenece más a la vida, sino al mundo cerrado de los objetos. Por ejemplo, no se tiene el derecho de sentarse en una silla que pertenece a un museo de artes decorativas, lo que presupone una distinción convencional entre la silla funcional y la silla-objeto. “Des-funcionalizadas” y “des-contextualizadas”, a partir de ese momento, no sirven más para los fines a que estaban destinadas, sino que entran en un orden simbólico que les confiere una nueva significación (lo que conduce a Krzysztof Pomian a llamarlas “portadoras 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.

4. El mundo de la exposición refleja tales elecciones. Para semiólogos como Jean Davallon “...los *musealia* se pueden considerar menos como cosas (desde el punto de vista de su realidad física) que como entes de lenguaje (definidos y reconocidos como dignos de ser conservados y presentados) y como soportes de prácticas sociales (son recolectados, catalogados, expuestos, etc.)” (Davallon, 1992). En una exposición, los objetos son utilizados como signos del mismo modo que las palabras en un discurso. Pero los objetos no son otra cosa que signos, puesto que por su sola presencia pueden ser directamente percibidos por los sentidos. Por esta razón a menudo se utiliza, para designar al objeto de museo presentado a partir de su poder de “presencia auténtica”, el término anglosajón *real thing*, traducido como *cosa verdadera*, es decir “cosas que presentamos tal cual son y no como modelos, imágenes o representaciones de cualquier otra cosa” (Cameron, 1968), lo que supone, por diversas razones (sentimental, estética, etc.), una relación intuitiva con lo que está expuesto. El término objeto expuesto (*expôt*) designa las cosas reales que están expuestas, pero también todo elemento digno de ser expuesto (un documento sonoro, fotográfico o cinematográfico; un holograma; una reproducción, una maqueta, una instalación o un modelo conceptual) (ver *Exposición*).

5. Una cierta tensión opone la cosa verdadera y su sustituto. Conviene

destacar, en este sentido, que para algunos, el objeto semióforo no aparece como portador de significación más que cuando se presenta por sí mismo y no por vía de un sustituto. Pero, por amplia que pueda parecer esta concepción, no tiene en cuenta ni los orígenes del museo durante el Renacimiento (ver *Museo*), ni la evolución y la diversidad a la que ha llegado la museología del siglo XIX. Tampoco considera el trabajo de cierto número de museos cuyas actividades son esencialmente parecidas, por ejemplo, en Internet o sobre soportes duplicados; generalmente, todos los museos hechos de sustitutos como las yesotecas, las colecciones de maquetas, las ceratecas (museos que conservan reproducciones en cera) o los centros de ciencias (que exponen sobre todo modelos). Desde el momento en que los objetos se consideran elementos del lenguaje, permiten construir exposiciones-discurso que no siempre alcanzan a sostener dicho discurso. Por lo tanto, es necesario imaginar otros elementos de sustitución del lenguaje. Cuando la función y la naturaleza del objeto expuesto buscan reemplazar una cosa verdadera o un objeto auténtico, se le atribuye la cualidad de *sustituto*. Puede ser una fotografía, un dibujo o un modelo de la cosa real. El sustituto es considerado opuesto al objeto “auténtico” (si bien no se confunde totalmente con la *copia* del original, como sucede con los calcos de las esculturas o las copias de las pinturas), en la medida en que puede ser

creado directamente a partir de la idea o del proceso, y no sólo a través de una copia exacta del original. Según la forma del original y el uso que de él se haga, puede ser ejecutado en dos o tres dimensiones. Esta noción de autenticidad, particularmente importante en los museos de bellas artes (obras maestras, copias y falsificaciones), condiciona una gran parte de las cuestiones ligadas al estado y al valor de los objetos. Se observa, sin embargo, que existen museos cuyas colecciones sólo están compuestas de sustitutos y que, de manera general, la política de sustitutos (copias, yesos o ceras, maquetas o soportes digitales) abre ampliamente el campo de acción del museo y contribuye a cuestionar, desde el punto de vista de la ética museal, el conjunto de valores actuales de dicha institución. Por otra parte, desde una perspectiva más amplia, todo objeto expuesto en un museo debe ser considerado como un sustituto de la realidad que representa, porque como cosa musealizada, el objeto de museo, es en sí mismo, un sustituto (Deloche, 2001).

6. En el contexto museológico, sobre todo en las disciplinas arqueológicas y etnográficas, los especialistas se han acostumbrado a revestir al objeto del sentido que ellos imaginan a partir de sus propias investigaciones. Mucho son los problemas que se plantean. Ante todo, los objetos cambian de sentido en su medio de origen siguiendo el capricho de las generaciones. A continuación,



cada visitante es libre de interpretar lo que contempla en función de su propia cultura. De lo que resulta un relativismo que Jacques Hainard resume, en 1984, con una frase que se tornó célebre: “el objeto no es para nada la verdad de nada; polifuncional primero, polisémico después, no

tiene sentido más que puesto en un contexto” (Hainard, 1984).

☞ **CORRELATO:** ARTEFACTO, AUTENTICIDAD, COSA, COSA VERDADERA, OBJETO EXPUESTO (*EXPÓT*), OBRA DE ARTE, ESPÉCIMEN, OBJETO TRANSICIONAL, OBJETO FETICHE, OBJETO TESTIMONIO, COLECCIÓN, REPRODUCCIÓN, SUSTITUTO, COPIA, RELIQUIA.

# P

## PATRIMONIO

s. m. (del latín: *patrimonium*). Equivalente ing.: *heritage*; fr.: *patrimoine*; al.: *Natur und Kulturrebe*; ital.: *patrimonio*; port.: *patrimônio*.

La noción de patrimonio designa, en el derecho romano, el conjunto de bienes recibidos por sucesión, bienes que según las leyes descendían de padres y madres a hijos, bienes de familia por oposición a los bienes gananciales. Más tarde, por analogía, nacieron dos usos metafóricos: (1) En época bastante reciente, la expresión “patrimonio genético” designa las características hereditarias de un ser vivo; (2) Antiguamente, la noción de “patrimonio cultural” que parece surgir en el siglo XVII (Leibniz, 1690), antes de ser retomada por la Revolución Francesa (Puthod de Maisonrouge, 1790; Boissy d’Anglas, 1794). No obstante, el término conoce usos más o menos amplios. A partir de 1930, la noción que de él se infiere por su etimología conoce una mayor expansión en el mundo latino (Desvallées, 1995) que en el mundo anglosajón, el cual, durante largo tiempo prefiere usar el término *property* (*bien*) antes de adoptar, en los años ‘50, *heritage* (*herencia*), distinguiéndolo de *legacy* (*legado*). También la administración

italiana, aunque es una de las primeras en conocer el término *patrimonio*, utiliza por mucho tiempo la expresión *beni culturali* (*bienes culturales*). La idea de patrimonio está vinculada a la de pérdida o desaparición potencial -tal fue el caso a partir de la Revolución Francesa- y de allí surge la voluntad de preservación de los bienes. “El patrimonio se reconoce por el hecho de que su pérdida constituye un sacrificio y su conservación supone sacrificios” (Babelon y Chastel, 1980).

1. A partir de la Revolución Francesa y durante todo el siglo XIX, el patrimonio designa el conjunto de bienes inmuebles que se suele confundir con la noción de *monumento histórico*. El monumento, en su sentido original, es una construcción destinada a perpetuar el recuerdo de alguien o de algo. Aloÿs Riegl distingue tres categorías de monumentos: los concebidos deliberadamente para “conmemorar un momento preciso o un acontecimiento complejo del pasado” (monumento intencional); “aquellos cuya elección se determina por las preferencias subjetivas” (monumento histórico) y finalmente, “todas las creaciones del hombre, con independencia de su significación o de sus destinos originarios”

[monumento antiguo] (Riegl, 1903). Las dos últimas categorías declinan al compás de los principios de la historia, la historia del arte y la arqueología, al modo del patrimonio inmueble. En Francia, y hasta una fecha reciente, la Dirección de Patrimonio, cuyo objetivo esencial consistía precisamente en la preservación de los monumentos históricos, estaba disociada de la Dirección de Museos. Aún hoy, no es raro encontrar partidarios de una u otra de las definiciones expresadas por Riegl. Aunque ampliada a nivel mundial bajo la égida de la UNESCO, la suya es una visión fundada en el monumento, en los conjuntos monumentales y en los sitios, puesta en valor en el seno del ICOMOS (equivalente del ICOM para los monumentos históricos). Es así como la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial* estipula que “para los fines de la presente Convención son considerados “patrimonio cultural” los monumentos, ya sean obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales (...); los conjuntos: grupos de construcciones aisladas o reunidas (...) en razón de su arquitectura, (...); los sitios: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza (...). A los fines de la presente Convención son considerados “patrimonio natural”: los monumentos naturales (...); las formaciones geológicas y fisiográficas (...) y los sitios y las zonas naturales (...)” (UNESCO, 1972).

2. Desde mediados de los años ‘50, la noción de patrimonio se amplía

considerablemente al integrar, en forma progresiva, el conjunto de testimonios materiales del hombre y de su entorno. Es así como el patrimonio folclórico, científico e industrial se incluyen en la noción general de patrimonio. Al respecto, la definición de Québec da testimonio de ello al señalar que “Puede ser considerado patrimonio todo objeto o conjunto, material o inmaterial, reconocido y apropiado colectivamente por su valor de testimonio y de memoria histórica, merecedor de ser protegido, conservado y puesto en valor” (Arpin, 2000). Esta noción remite al conjunto de todos los bienes o valores naturales o creados por el hombre, materiales o inmateriales, sin límite de tiempo ni lugar, heredados de generaciones anteriores o reunidos y conservados para ser transmitidos a las futuras generaciones. El patrimonio es un bien público cuya preservación debe ser asegurada por las colectividades cuando los particulares fallan. La suma de las especificidades naturales y culturales de carácter local contribuye a la concepción y a la constitución de un patrimonio de carácter universal. El concepto de patrimonio se distingue del de herencia en la medida en que uno y otro reposan sobre temporalidades sensiblemente diferentes. Mientras que la herencia se define después de un deceso o en el momento de la transmisión intergeneracional, el patrimonio designa el conjunto de bienes heredados de los ancestros o reunidos y conservados

para ser transmitidos a los descendientes. En cierto modo, el patrimonio de define por el linaje.

3. Desde hace algunos años, la noción de patrimonio, definida sobre las bases de la concepción occidental de transmisión, se encuentra afectada por la globalización de las ideas, de lo que da testimonio el principio relativamente reciente de patrimonio inmaterial. Esta noción, originada en los países asiáticos (especialmente en Japón y Corea) se funda en la idea de que la transmisión descansa, en esencia, sobre una activa intervención humana; de allí el concepto de *tesoro humano viviente*: “persona promovida al grado de maestro en la práctica de la música, las danzas, los juegos, las manifestaciones teatrales y los ritos que tengan valor artístico e histórico excepcional en sus países, tal como fue definido en la Recomendación sobre la Salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular (UNESCO, 1993). Desde hace poco tiempo, este principio comienza a lograr algunos resultados a nivel mundial: “Se entiende por *patrimonio cultural inmaterial* las prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y saberes, así como los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales asociados que las comunidades, los grupos y, llegado el caso, los individuos, reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, transmitido de generación en generación, es recreado permanen-

temente por las comunidades y los grupos en función de su medio, su interacción con la naturaleza y su historia, procurándoles un sentimiento de identidad y de continuidad que contribuye a promover el respeto por la diversidad cultural y la creatividad humana. Para los fines de la presente Convención, sólo será tomado en consideración el patrimonio cultural inmaterial conforme a los instrumentos internacionales existentes relativos a los Derechos del Hombre, así como a la exigencia de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de un desarrollo sostenible” (UNESCO, 2003).

4. El campo, cada vez más complejo, constituido por la problemática de la transmisión -lo patrimonial- ha generado en estos últimos años una reflexión más precisa sobre los mecanismos de constitución y extensión del patrimonio: la patrimonialización. Más allá de la aproximación empírica, numerosas investigaciones intentan hoy analizar la institución, la empresa del patrimonio, como la resultante de intervenciones y estrategias. La idea de patrimonialización también se impone a fin de comprender el status social del patrimonio, del mismo modo que otros avanzan sobre la idea de “artificación” (Shapiro, 2004), en lo que se refiere a las obras de arte. “El patrimonio es un proceso cultural o su resultado, que se relaciona con los modos de producción y de negociación vinculados con la identidad cultural, la memoria colectiva e individual y los

valores sociales y culturales” (Smith, 2007). Significa que si se acepta que el patrimonio representa el resultado de un proceso basado en un cierto número de valores, implica que son justamente esos valores los que fundamentan el patrimonio. Tales valores ameritan ser analizados, aunque a veces, también rebatidos.

5. La institución del patrimonio conoce también detractores: aquellos que se interrogan sobre su procedencia y la valorización abusiva y “fetichista” de los soportes de la cultura en que se origina, en nombre de los valores del humanismo occidental. En sentido estricto, es decir, antropológico, nuestra herencia cultural no está hecha más que de prácticas y saberes muy modestos y reside ante todo en la aptitud de fabricar instrumentos y no utilizarlos como tales, sobre todo cuando están fijados como objetos dentro de la vitrina de un museo. Pero se olvida a menudo que el utensilio más elaborado y más poderoso que el hombre ha inventado es el concepto, instrumento de desarrollo del pensamiento, difícil de guardar dentro de una vitrina. El patrimonio cultural, entendido como la suma de los testimonios comunes a la humanidad, es objeto de una crítica muy severa que le reprocha ser un nuevo dogma (Choay, 1992) en una sociedad que ha perdido sus referencias religiosas. Sin embargo, es posible enumerar las etapas sucesivas en la formación de este producto reciente: la reapropiación patrimonial, (Vicq d’Azyr,

1794), la connotación espiritual (Hegel, 1807), la connotación mística y desinteresada (Renan, 1882) y finalmente, el humanismo (Malraux, 1947). El concepto de patrimonio cultural colectivo no hace más que traspasar el léxico jurídico-económico al campo moral. Aparece así como sospechoso y emparentado con lo que Marx y Engels califican de ideología: a saber, un subproducto del contexto socio-económico destinado a servir intereses particulares. “La internacionalización del concepto de patrimonio de la humanidad no es (...) sólo falsa, sino también peligrosa en la medida en que se le añade un conjunto de conocimientos y prejuicios cuyos criterios son expresiones de valor elaboradas a partir de datos estéticos, morales y culturales; en reumen, la ideología de una casta en una sociedad cuyas estructuras no se reducen a las del Tercer Mundo en general ni a las de África en particular” (Adotevi, 1971). Es por lo tanto sospechoso que coexista con el carácter privado de la propiedad económica y parezca servir de premio consuelo para los desheredados.

▷ **DERIVADOS:** PATRIMONIOLÓGIA, PATRIMONIALIZACIÓN.

☞ **CORRELATO:** BIEN CULTURAL, COSA, COMUNIDAD, CULTURA MATERIAL, OBJETO EXPUESTO, HERENCIA, HERITOLÓGIA, IDENTIDAD, IMAGEN, MEMORIA, MENSAJE, MONUMENTO, OBJETO, REALIDAD, RELIQUIA CULTURAL, SEMIÓFORO, SUJETO, TESTIGO, TERRITORIO, TESORO NACIONAL, TESORO HUMANO VIVIENTE, VALOR.

---

## PRESERVACIÓN

s. f. Equivalente ing.: *preservation*; fr.: *préservation*; al.: *Bewahrung, Erhaltung*; ital.: *preservazione*; port.: *preservação*.

Preservar significa proteger una cosa o un conjunto de cosas de peligros tales como la destrucción, la degradación, la disociación o incluso el robo. Esta protección está respaldada por la recolección, el inventario, la custodia, la seguridad y la restauración.

En la museología, la preservación reúne el conjunto de funciones vinculadas con la entrada de un objeto al museo: adquisición, inscripción en el inventario, catalogación, reserva, conservación y a veces, restauración. La preservación del patrimonio induce una política que debuta estableciendo procedimientos y criterios de adquisición del patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente, para proseguir con la gestión de las cosas convertidas en objetos de museo y su conservación. En este sentido, el concepto de preservación representa el desafío fundamental de los museos, ya que el desarrollo de las colecciones estructura su misión y su desarrollo. Junto con la difusión al público, constituye uno de los ejes de la acción museal.

1. La política de *adquisición* es, en la mayoría de los casos, un elemento esencial en el funcionamiento de cualquier museo. La adquisición reúne el conjunto de medios por los cuales un museo toma posesión del patrimonio material e inmaterial de la humanidad: recolección, excava-

ciones arqueológicas, donaciones y legados, intercambio, compra, sin mencionar el robo o el pillaje (combatidos por el ICOM y la UNESCO: *Recomendación de 1956 y Convención de 1970*). La *gestión* y la *administración de colecciones* son un conjunto de operaciones relacionadas con el tratamiento administrativo de los objetos, como ser su inscripción en el *catálogo* o en el *registro de inventario* a fin de certificar su estado museal, lo que en algunos países les concede un *status* jurídico particular, al punto que los bienes incorporados al inventario son inalienables e imprescriptibles. En países como los Estados Unidos o Gran Bretaña los museos pueden, en forma excepcional, alienar objetos y disponer de ellos para transferirlos a otra institución museal, destruirlos o venderlos. Su ubicación en las reservas y su clasificación forman parte de las actividades propias de la gestión de colecciones, así como la supervisión del desplazamiento de los mismos dentro o fuera del museo. Finalmente, las actividades de *conservación* tienen como objetivo la puesta en marcha de los medios necesarios para garantizar el estado de un objeto contra toda forma de alteración, a fin de legarlo a la posteridad lo más intacto posible. En su sentido más amplio, estas actividades condensan, las operaciones de seguridad general (protección contra robo y vandalismo, incendio o inundaciones, terremotos y motines), las disposiciones llamadas de conservación preventiva, es decir “el


conjunto de medidas y acciones que tienen por objetivo evitar y minimizar los deterioros o pérdidas futuras. Dichas acciones se inscriben en el contexto o en el entorno de un bien cultural, pero más a menudo en el de un conjunto de bienes, sea cual sea su antigüedad y su estado. Estas medidas y acciones son indirectas: no interfieren con materiales ni estructuras y no modifican la apariencia de los bienes culturales” (ICOM-CC, 2008). Por otra parte, la *conservación curativa* es “el conjunto de acciones directamente emprendidas sobre un bien cultural o un grupo de bienes, con el objetivo es detener un proceso activo de deterioro o reforzar su estructura. Estas acciones se ponen en marcha solamente cuando la existencia de los bienes está amenazada a corto plazo por su fragilidad extrema o por la velocidad de su deterioro y modifican a veces la apariencia de los mismos” (ICOM-CC, 2008). La *restauración* es “el conjunto de acciones emprendidas directamente sobre un bien cultural singular y en estado estable, teniendo como objetivo mejorar su apreciación, comprensión y uso. Estas intervenciones sólo se realizan cuando el bien ha perdido una parte de su significación o de su función a raíz de deterioros o de restauraciones anteriores. Estas tareas se fundan en el respeto por los materiales originales y muy a menudo modifican la apariencia del bien” (ICOM-CC, 2008). Para conservar lo más posible la integridad de los objetos, los restauradores optan por

realizar intervenciones reversibles y fácilmente identificables.

2. En la práctica, el concepto de “conservación” se prefiere a menudo al de preservación. Para numerosos profesionales de museos la conservación -que incluye a la vez la acción y la intención de proteger un bien cultural, material o inmaterial- constituye la esencia de la actividad del museo. Da testimonio de ello, tanto en Francia como en Bélgica, el antiguo vocablo para definir la profesión museal: la *corporación de conservadores*, surgida a partir de la Revolución Francesa. Por mucho tiempo, (a lo largo de todo el siglo XIX) este vocablo parece haber sido el que mejor caracteriza la función del museo. Por otra parte, la actual definición de museo del ICOM (2007) no recurre al término preservación para poner de manifiesto las nociones de adquisición y conservación. Sin duda, desde esta perspectiva, la noción de conservación debe ser encarada de manera más vasta, incluyendo la problemática del inventario o de la reserva. Esta última concepción tropieza con una realidad diferente, a saber: que la conservación (por ejemplo, en el seno del comité ICOM-CC) está claramente vinculada con las actividades de preservación y restauración -tal como son descritas más arriba- que a las de gestión o administración de colecciones. Es en este contexto donde se desarrolla progresivamente un campo profesional distinto, el de los *archivistas y administradores* de colecciones. El concepto de preser-

vacación permite dar cuenta de este conjunto de actividades.

3. El concepto de preservación, por añadidura, tiende a objetivar las tensiones inevitables que existen entre cada una de estas funciones (sin contar las que conciernen a la preservación en su relación con la comunicación y la investigación), las cuales a menudo fueron el blanco de numerosas críticas: “La idea de la conservación del patrimonio remite a las pulsiones anales de toda sociedad capitalista” (Baudrillard, 1968; Deloche, 1985-1989). Desde esta óptica más general, cierto número de políticas de adquisición, por ejemplo, integran en forma paralela las políticas de alienación del patrimonio (Neves, 2005). El problema de la elección del restaurador y, de manera general, las elecciones a efectuar a nivel de las operaciones de conservación (¿qué conservar y por lo tanto qué desechar?) constituye, con la alienación, algunas de las cuestiones más polémicas de la organización del museo. Por último, los museos adquieren y conservan -cada vez con mayor regularidad- objetos patrimoniales inmatrimoniales hecho que plantea otros problemas y obliga a encontrar técnicas de conservación que se adapten a estos nuevos patrimonios.

 **CORRELATO:** ADQUISICIÓN, BIEN(ES), COSA, COMUNIDAD, CONSERVADOR, CONSERVACIÓN PREVENTIVA O CURATIVA, INVENTARIO, GESTIÓN DE COLECCIONES, ADMINISTRACIÓN DE COLECCIONES, DIRECTOR DE COLECCIONES, MATERIAL, INMATERIAL, MONUMENTO, OBRA, DOCUMENTO, OBJETO, PATRIMONIO, REALIDAD, RELIQUIA, RESTAURACIÓN, RESTAURADOR, SEMIÓFORO, ALIENACIÓN, RESTITUCIÓN,

CESIÓN, SALVAGUARDA, MEDIO AMBIENTE (CONTROL DEL MEDIO AMBIENTE).

---

## PROFESIÓN

s. f. Equivalente ing.: *profession*; fr.: *profession*; al.: *Beruf*; ital.: *professione*; port.: *profissão*.

La profesión se define en un marco socialmente determinado y en este sentido no es parte constitutiva del campo teórico. Un museólogo puede caracterizarse, en primer lugar, como historiador del arte o biólogo de profesión, pero puede también considerarse -y ser socialmente considerado- como un museólogo profesional. Una profesión, para existir, necesita definirse como tal, pero también ser reconocida como tal por los otros, lo que no siempre es el caso en lo que concierne al mundo de los museos. No hay una profesión, sino profesiones museales plurales (Dubé, 1994) es decir un conjunto de actividades vinculadas al museo, remuneradas o no, que permiten identificar a una persona (principalmente por su estado civil) y clasificarla dentro de una categoría social.

Con referencia a la concepción de la museología tal como es presentada en estas páginas, la mayoría de los agentes que trabajan en el ámbito de los museos está lejos de haber recibido la formación que esto implica y muy pocos pueden pretender ser museólogos por el solo hecho de su presencia en un determinado museo. Sin embargo, existen en ellos numerosos perfiles que requieren un



bagaje de conocimientos específicos. El ICTOP (Comité para la formación profesional del ICOM) ha seleccionado una veintena (Ruge, 2008).

1. El cursus de numerosos agentes, la mayoría de los cuales se encuentra en el seno de la institución, no mantiene sino una relación relativamente superficial con el principio mismo del museo, aunque para el gran público son ellos quienes lo personifican. Tal el caso de los *agentes de vigilancia* o guardianes, afectados a la custodia de los espacios de exposición del museo, quienes, en razón de sus funciones, constituyen el principal contacto con el público, al igual que los encargados de la recepción. La especificidad de la vigilancia de los museos (medidas precisas de seguridad, evacuación del público y de las colecciones, etc.) ha impuesto progresivamente a lo largo del siglo XIX, categorías de reclutamiento que corresponden a un cuerpo específico distinto del resto del personal administrativo. Al mismo tiempo, la figura del conservador aparece como la primera profesión específicamente museal. Por largo tiempo, el conservador ha estado a cargo del conjunto de tareas directamente vinculadas con los objetos pertenecientes a la colección del museo: su preservación, investigación y comunicación. (Modelo PRC, *Reinwardt Academie*). Su formación está vinculada desde un principio con el objeto de estudio de las colecciones (historia del arte, historia, ciencias de la naturaleza, etnología, etc.) aún cuando desde

hace algunos años va acompañada de una formación más museológica, como la que ofrece hoy un cierto número de universidades. Muchos conservadores especializados en el estudio de las colecciones -que sigue siendo su principal e incontestado campo de acción- no pueden presentarse como museólogos ni como museógrafos aún cuando algunos, en la práctica, conjugan con toda facilidad los diferentes aspectos del trabajo museal. En Francia, a diferencia de otros países europeos, el cuerpo de conservadores se recluta generalmente por concurso y goza de una formación específica (Instituto Nacional del Patrimonio).

2. El término *museólogo* se aplica al investigador cuyo objeto de estudio trata de la relación específica entre el Hombre y la realidad, caracterizada como la documentación de lo real por medio de la aprehensión sensible directa. Su campo de acción descansa esencialmente sobre la teoría y la reflexión crítica en el campo museal, ya sea que trabaje dentro o fuera del museo, por ejemplo, en una universidad o en otros centros de investigación. Por extensión, y especialmente en Canadá, el término *museólogo* se utiliza para designar a toda persona que trabaja para un museo desempeñando funciones de jefe de proyectos o programador de exposiciones. El *museólogo* se diferencia, pues, del conservador, pero también del *museógrafo*, encargado de la concepción y de la organización general del museo, de las gestiones

relacionadas con la seguridad o la conservación y de la restauración, pasando por las salas de exposición, permanentes o temporarias. El museógrafo, por sus competencias técnicas, tiene una visión experta sobre el funcionamiento del museo en su conjunto -preservación, investigación y comunicación- y puede administrar (por ejemplo, a través de la redacción de pliegos de condiciones) los datos vinculados a la conservación preventiva tanto como las informaciones a comunicar a los diferentes públicos. El museógrafo se distingue del *expógrafo*, término propuesto para designar a quienes tienen las competencias necesarias para realizar exposiciones, ya sea en un museo o en un espacio no museal. También se diferencia del *escenógrafo de exposiciones (o diseñador de exposiciones)*, en la medida en que este último, utilizando técnicas de acondicionamiento del espacio escénico, puede ser también apto para concebir montajes de exposiciones (ver *Museografía*). Las profesiones de expógrafo y escenógrafo, han estado durante largo tiempo emparentadas con la de *decorador*, que remite a la decoración de los espacios. Pero la decoración realizada en espacios funcionales, como resultado de las actividades normales de la decoración de interiores, difiere de las intervenciones llevadas a cabo en las exposiciones que releva la expografía. En las exposiciones su trabajo tiende más bien a acondicionar el espacio, utilizando los objetos como elementos

de decoración, sin ponerlos en valor ni hacerlos significar al inscribirlos en ese espacio. Numerosos expógrafos y escenógrafos de exposición se caracterizan por ser arquitectos o arquitectos de interiores, lo que no quiere decir que todo arquitecto de interiores pueda pretender el status de expógrafo, de escenógrafo y mucho menos de museógrafo. Es en tal contexto que la tarea del *comisario de exposición* (a menudo representada por el conservador, aunque a veces también por personal independiente del museo) cobra fuerza y sentido, ya que concibe el proyecto científico de la exposición y asume su coordinación.

3. Con el desarrollo del campo museal surgen progresivamente ciertas profesiones decididas a adquirir autonomía, pero también a reivindicar su importancia y su voluntad de participación en los destinos del museo. Es esencialmente en los dominios de la preservación y de la comunicación donde mejor se puede observar este fenómeno. En lo que concierne a la preservación, es el *restaurador*, profesional dotado de los conocimientos científicos y sobre todo de las técnicas requeridas para el tratamiento físico de los objetos de colección (su restauración y su conservación preventiva y curativa), quien se ha impuesto la necesidad de una formación altamente especializada por tipo de materias y técnicas, competencias de las que no dispone el conservador. De igual modo, las tareas que reclama el inventario, las


que tratan la gestión de las reservas y también el movimiento de las piezas, han favorecido la creación relativamente reciente del cargo de *régisseur* (registrador), encargado de la responsabilidad del movimiento de obras, seguros, gestión de reservas y a veces, incluso, de la preparación y el montaje de una exposición (se habla entonces del *régisseur* de exposiciones).

4. En lo que concierne a la comunicación, el personal vinculado al servicio pedagógico, al igual que el personal interesado por la problemática de los públicos, se ha beneficiado con el surgimiento de cierto número de profesiones específicas. Sin duda, una de las más antiguas es la constituida por la figura del *guía-intérprete* o *guía-conferencista*, encargado de acompañar a los visitantes (a menudo en grupos) a las salas de exposición para ofrecerles la información relacionada con el dispositivo de la misma y con los objetos presentados, según los principios de las visitas guiadas. A este primer tipo de acompañamiento se le adjunta la función del *animador*, a cargo de los talleres o de las experiencias más relevantes surgidas del dispositivo de comunicación del museo. Más adelante, la función del *mediador*, destinado a servir de intermediario entre las colecciones y el público. Su propósito apunta a interpretar las colecciones y a llevar al público a interesarse por ellas de acuerdo con contenidos previamente establecidos. Cada día más, el *responsable del sitio Web* juega un rol funda-

mental en las tareas de comunicación y de mediación del museo.

5. A estas diferentes profesiones se han agregado otras transversales o domésticas entre las cuales figura la *de jefe* o *encargado de proyectos* (puede ser un científico o un museógrafo). Es responsable de la puesta en práctica de las actividades museales que reúnen a su alrededor especialistas en la preservación, la investigación y la comunicación, con miras a la realización de proyectos específicos tales como una exposición temporaria, el acondicionamiento de una nueva sala, de una reserva visitable, etc.

6. De manera más general, es muy probable que los *administradores* o *gestores de museos*, ya reunidos en algún Comité del ICOM, velen por poner en valor las especificidades de sus funciones, distinguiéndolas de las de otras organizaciones, lucrativas o no. Existen numerosas tareas clasificadas a nivel administrativo, como ser la logística, la seguridad, la informática, el *marketing*, las relaciones con los medios, cuya importancia va en aumento. Por su parte, los *directores de museos* (reunidos en asociaciones, especialmente en los Estados Unidos) presentan características profesionales que abarcan una o varias de las competencias evocadas. Símbolos de autoridad en el seno del museo, sus perfiles (administradores o conservadores, por ejemplo) se presentan a veces como reveladores de las estrategias de acción del museo.

 **CORRELATO:** MUSEOLOGÍA, EXPOLOGÍA, CONSERVADOR, DISEÑADOR DE EXPOSICIONES,

ENCARGADO DE PROYECTOS, CONSERVACIÓN, MUSEOGRAFÍA, RESTAURADOR, EXPOGRAFÍA, GESTIÓN, ARQUITECTO DE INTERIORES, ESCENÓGRAFO, AGENTE DE MANTENIMIENTO, GUÍA, GUÍA-INTÉRPRETE, CONFERENCISTA, ANIMADOR, MEDIADOR, EDUCADOR, INVESTIGADOR, EVALUADOR, COMUNICADOR, TECNÓLOGO, TÉCNICO, VOLUNTARIO, GUARDIÁN, AGENTE DE VIGILANCIA.

---

## PÚBLICO

s. m. adj. (del latín *publicus*, *populus*: pueblo o población). Equivalente ing.: *public*, *audience*; fr.: *public*; al.: *Publikum*, *Besucher*; it.: *pubblico*; port.: *público*.

El término posee dos acepciones, según se lo emplee como adjetivo o como sustantivo.

1. El adjetivo “público” -museo público- traduce la relación jurídica entre el museo y la población del territorio en el cual está situado. El museo público es, en esencia, propiedad del pueblo; está financiado y administrado por este último a través de sus representantes y por delegación, a través de su administración. Esta lógica se expresa con mayor fuerza sobre todo en los países latinos. El museo público es financiado esencialmente por los impuestos; sus colecciones participan de la lógica del dominio público (en principio, son imprescriptibles e inalienables y no pueden ser desclasificadas salvo en virtud de un procedimiento muy estricto). Sus reglas de funcionamiento emanan de las reglas generales de los servicios públicos, considerando especialmente el principio de continuidad

(funcionar de manera continua y regular, sin otras interrupciones que las previstas por el reglamento); el principio de mutabilidad (adaptarse a la evolución de las necesidades de interés general, sin ningún obstáculo jurídico que se oponga a los cambios a realizar desde esta óptica); el principio de igualdad (asegurar la igualdad de tratamiento para cada ciudadano). Finalmente, el principio de transparencia (comunicación de documentos relativos al servicio ofrecido a cada particular que lo solicite y motivación de ciertas decisiones). Esto significa que el establecimiento museal está abierto y pertenece a todos y está al servicio de la sociedad y de su desarrollo.

En el derecho angloamericano prevalece la noción de fideicomiso (*public trust*) por encima de la de servicio público. En virtud de sus principios, se exige un compromiso muy estricto por parte de los fiduciarios (*trustees*). El museo, generalmente organizado de manera privada -bajo un estatuto de organización sin fines de lucro dirigida por un Consejo de Administración- destina sus actividades a un cierto público. Especialmente en los Estados Unidos se hace menor referencia a la noción de público que a la de comunidad, término empleado a menudo en sentido muy amplio (ver *Sociedad*).

Este principio conduce al museo, en todas partes del mundo, a ver su actividad ejercida por lo menos parcialmente bajo la égida de los poderes públicos, ya que la mayor parte

del tiempo se encuentra a cargo de ellos, hecho que lo obliga a respetar determinadas reglas de las que derivan su administración y cierto número de principios éticos. Desde esta perspectiva, la definición de museo del ICOM presupone que se trata de una organización sin fines de lucro y numerosos artículos de su Código de Deontología han sido redactados en función de dichas características. En este contexto, la problemática del museo privado y, *a fortiori*, la del museo administrado como una empresa comercial, permite suponer que en ellos no se encuentran los diferentes principios vinculados con el dominio público ni con las características de los poderes públicos citados más arriba.

2. Como sustantivo, la palabra “público” designa el conjunto de los usuarios del museo (el público de los museos) pero también, por extrapolación a partir de su destino público, el conjunto de la población a la cual cada establecimiento está dirigido. Presente en casi todas las definiciones actuales de museo, la noción de público ocupa siempre un lugar central: “institución (...) al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público” (ICOM, 2007). Es también una “colección (...) cuya conservación y presentación revisten gran interés para el conocimiento, la educación y el placer del público”. (Ley sobre los Museos de Francia, 2002), más aún: “una institución (...) que posee y utiliza objetos materiales, los conserva y los expone al público

según horarios regulares”. (*American Association of Museums (USA), Programa de Acreditación, 1973*); la definición publicada en 1998 por la *Museums Association (UK)* ha reemplazado el adjetivo “público” por el sustantivo *pueblo*.

La noción misma de público asocia estrechamente la actividad del museo con sus usuarios, es decir, aquellos a quienes se supone va a beneficiar, aún sin recurrir a sus servicios. Los usuarios son, por supuesto, los visitantes -el gran público- en quienes se piensa en primer término, olvidando que no siempre representaron el rol central que el museo les reconoce actualmente, hasta el punto de que existe un gran número de públicos específicos. Lugar de formación artística y territorio de la república de los sabios en primer lugar, el museo no estuvo siempre abierto a todos, sino que lo hace progresivamente en el curso de su historia. Esta apertura, que conduce a su personal a interesarse cada vez más en todos los visitantes, aunque también en la población que no frecuenta los museos, favorece la multiplicación de los ejes de lectura del conjunto de esos usuarios, de lo que dan cuenta los nuevos nombres surgidos a lo largo del tiempo: pueblo, gran público, público numeroso, no-público, públicos alejados, impedidos o disminuidos, utilizadores o usuarios, visitantes, observadores, espectadores, consumidores, audiencia, etc. El desarrollo del campo profesional de los evaluadores de exposiciones, algunos de los cuales

se presentan como “abogados” o “portavoces del público”, da testimonio de esta tendencia actual de fortalecer el tema de los públicos en el funcionamiento general del museo. Se habla así, desde fines de la década del '80, de un verdadero “viraje hacia los públicos”, de la acción museal con el fin de mostrar la creciente importancia de la frecuentación y la toma de conciencia de las necesidades y las expectativas de los visitantes (este punto corresponde a lo que se llama “recorrido comercial del museo”, aun cuando ambos no van forzosamente a la par).

3. Por extensión, dentro de la problemática de los museos comunitarios y los ecomuseos, el público se amplía a toda la población del territorio en la que se inscriben. La población es el sostén del museo y en el caso del ecomuseo, se convierte en el actor principal y no en el blanco del establecimiento (ver *Sociedad*).

▷ **DERIVADOS:** PUBLICIDAD, GRAN PÚBLICO, NO-PÚBLICO, PÚBLICO DISMINUIDO FRÁGIL, PÚBLICO ALBO.

☞ **CORRELATO:** UTILIZADORES, CLIENTELA, USUARIOS, AUDIENCIA, ECOMUSEO, PUEBLO, FIDELIZACIÓN, FRECUENTACIÓN, POBLACIÓN, PRIVADO, VISITANTES, COMUNIDAD, SOCIEDAD, ESPECTADORES, EVALUACIONES, ENCUESTAS, EVALUADORES, TURISTA.

# S

---

## SOCIEDAD

s. f. Equivalente ing.: *society*; fr.: *société*; al.: *Gesellschaft, Bevölkerung*; it.: *società*; port.: *sociedade*

En su acepción más amplia, la sociedad es el grupo humano comprendido como un conjunto -más o menos coherente- en el cual se establecen sistemas de relación e intercambio. La sociedad a la cual se dirige el museo puede ser definida como una comunidad de individuos organizada en un espacio y un momento dados, alrededor de instituciones políticas, económicas, jurídicas y culturales comunes, de las cuales forma parte y con las cuales construye su actividad.

1. A partir de 1974, a continuación de la Declaración de Santiago de Chile, el museo se presenta para el ICOM como una institución “al servicio de la sociedad y de su desarrollo”. Esta propuesta, históricamente determinada por el nacimiento del concepto de “país en vías de desarrollo” y su calificación, durante los años ‘70, como un tercer conjunto entre los países del Este y los países occidentales, presenta al museo como agente de la evolución de la sociedad, ya se trate de la cultura (el uso del término llegó

hasta a incluir un significado propio de la época: el desarrollo agrario) o del turismo y la economía, como sucede en la actualidad. En este sentido, la sociedad puede ser entendida como el conjunto de habitantes de uno o varios países, léase del mundo entero. Particularmente, es el caso de la UNESCO, la promotora más comprometida a escala internacional en el mantenimiento y desarrollo de las culturas, el respeto por la diversidad cultural, así como en el progreso de los sistemas educativos, dentro de los cuales el museo se encuentra naturalmente categorizado.

2. Si bien, a primera vista, la sociedad se puede definir como una comunidad estructurada por instituciones, el concepto de comunidad difiere en sí mismo del de sociedad, puesto que una *comunidad* se presenta como un conjunto de personas que viven en colectividad o se asocian porque tienen ciertos puntos en común (lengua, religión, costumbres) sin agruparse necesariamente alrededor de estructuras institucionales. De manera general, uno y otro término se diferencian, sobre todo, en razón de su dimensión. El término comunidad se usa generalmente para designar a los grupos más restringidos pero tam-

bién más homogéneos (la comunidad judía, gay, etc. de una ciudad o de un país), mientras que el de sociedad es evocado a menudo para conjuntos más vastos, *a priori* más heterogéneos (la sociedad de este país, la sociedad burguesa). Precizando, el término *community*, utilizado regularmente en los países angloamericanos, no posee realmente un equivalente en francés, ya que atañe al “conjunto de personas e instancias que responden a diferentes denominaciones: 1) los públicos, 2) los especialistas, 3) (las) otras personas que juegan un papel en la interpretación (prensa, artistas...); 4) los que contribuyen al programa educativo, como ser los grupos artísticos; 5) (los) depósitos y lugares de conservación, en especial las bibliotecas, los organismos encargados del abastecimiento, los museos” (*American Association of Museums*, 2002). El término se traduce al francés unas veces como “colectividad”, otras como “población local” o “comunidad” y también como “medio profesional”.

3. Con este espíritu se desarrollan desde hace algunas décadas dos categorías de museos: los museos de sociedad y los museos comunitarios, a fin de subrayar el lazo específico que ejercen sobre su público. Estos museos, reemplazando tradicionalmente a los museos de etnografía, se presentan como establecimientos que desarrollan una fuerte relación con sus públicos, integrándolos al centro de sus preocupaciones. Si bien la naturaleza de sus respectivas

problemáticas acerca esos diferentes tipos de museos, su forma de gestión difiere, al igual que su relación con los públicos. La denominación “*museos de sociedad*” reúne a “los museos que comparten el mismo objetivo: estudiar la evolución de la humanidad en sus componentes sociales e históricos y transmitir las señales, los puntos de referencia, para comprender la diversidad de las culturas y de las sociedades”. (Barroso y Vaillant, 1993). Tales objetivos fundamentan al museo como un lugar realmente interdisciplinario y abren camino a exposiciones que tratan sobre temas tan variados como la crisis de la vaca loca, la inmigración, la ecología, etc. El funcionamiento del *museo comunitario* -que puede participar en el movimiento de los museos de sociedad- se encuentra vinculado en forma más directa con el grupo social, cultural, profesional o territorial que representa y que se supone es el encargado de animar. Dirigido a menudo de manera profesional, puede también descansar únicamente sobre la iniciativa local y la lógica de la donación. Los problemas que debate atañen directamente al funcionamiento y a la identidad de su comunidad. Es principalmente el caso de los museos del vecindario o los ecomuseos.

▷ **DERIVADOS:** MUSEO DE SOCIEDAD.

☞ **CORRELATO:** COMUNIDAD, MUSEO COMUNITARIO, DESARROLLO COMUNITARIO, PROGRAMA DE DESARROLLO, ECOMUSEO, IDENTIDAD, PÚBLICO, LOCAL.



## BIBLIOGRAFÍA

- ADOTEVI S., 1971. « Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains », in *Actes de la neuvième conférence générale de l'Icom*, Grenoble, p. 19-30.
- ALBERTA MUSEUMS ASSOCIATION, 2003. *Standard Practices Handbook for Museums*, Alberta, Alberta Museums Association, 2<sup>e</sup> ed.
- ALEXANDER E. P., 1983. *Museum Masters : their Museums and their Influence*, Nashville, American Association for State and Local History.
- ALEXANDER E. P., 1997. *The Museum in America, Innovators and Pioneers*, Walnut Creek, Altamira Press.
- ALLARD M. y BOUCHER S., 1998. *Éduquer au musée. Un modèle théorique de pédagogie muséale*, Montréal, Hurtubise.
- ALTSHULER B., 2008. *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, London, Phaidon.
- AMBROSE T., PAINE C., 1993. *Museum Basics*, London, Routledge.
- AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS [EdCOM Committee on Education], 2002. *Excellence in practice. Museum education principles and standards*, Washington, American Association of Museums. Disponible en Internet : <http://www.edcom.org/Files/Admin/EdCom-BookletFinalApril805.pdf>
- ARPIN R. et al., 2000. *Notre Patrimoine, un présent du passé*, Québec.
- BABELON J.-P., CHASTEL A., 1980. « La notion de Patrimoine », *La Revue de l'Art*.
- BARKER E., 1999. *Contemporary Cultures of Display*, New Haven, Yale University Press.
- BARROSO E. et VAILLANT E. (dir.), 1993. *Musées et Sociétés*, actes du colloque Mulhouse-Ungersheim, Paris, DMF, Ministère de la Culture.
- BARY M.-O. de, TOBELEM J.-M., 1998. *Manuel de muséographie*, Biarritz, Séguier Atlantica – Option Culture.
- BASSO PERESSUT L., 1999. *Musées. Architectures 1990-2000*, Paris/Milan, Actes Sud/Motta.
- BAUDRILLARD J., 1968. *Le système des objets*, Paris, Gallimard.
- BAZIN G., 1967. *Le temps des musées*, Liège, Desoer.
- BENNET T., 1995. *The Birth of the Museum*, London, Routledge.
- BOISSY D'ANGLAS F. A., 1794. *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement...*, 25 pluviôse an II.
- BROWN GOODE G., 1896. « The principles of museum administration », *Report of Proceedings with the papers read at the sixth annual general meeting, held in Newcastle-upon-Tyne, July 23rd-26th*, London, Dulau, p. 69-148.

## BIBLIOGRAFÍA

- BUCK R., GILMORE J. A., 1998. *The New Museum Registration Methods*, Washington, American Association of Museums.
- BURCAW G. E., 1997. *Introduction to Museum Work*, Walnut Creek/London, Altamira Press, 3<sup>a</sup> ed.
- BUREAU CANADIEN DES ARCHIVISTES, 1990. *Règles pour la description des documents d'archives*, Ottawa.
- CAILLET E., LEHALLE E., 1995. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- CAMERON D., 1968. « A viewpoint : The Museum as a communication system and implications for museum education », in *Curator*, n° 11, p. 33-40 ; repris sous le titre : « Un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux », in DESVALLÉES A., 1992 et 1994. *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., 2 vol.
- CASSAR M., 1995. *Environmental Management*, London, Routledge.
- CHOAY F., 1992. *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil.
- CHOAY F., 1968. « Réalité de l'objet et "réalisme" de l'art contemporain », in KEPES G. (dir.), *L'objet créé par l'homme*, Bruxelles, La Connaissance.
- DANA J. C., 1917-1920. *New Museum, Selected Writings by John Cotton Dana*, Washington/Newark, American Association of Museums/The Newark Museum, 1999.
- DAVALLON J., 1992. « Le musée est-il vraiment un média », *Publics et musées*, n° 2, p. 99-124.
- DAVALLON J., 1995. « Musée et muséologie. Introduction », in *Musées et Recherche*, Actes du colloque tenu à Paris, les 29, 30 novembre et 1<sup>er</sup> décembre 1993, Dijon, OCIM.
- DAVALLON J., 1999. *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan.
- DAVALLON J., 2006. *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier.
- DAVALLON J. (dir.), 1986. *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : La mise en exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- DEAN D., 1994. *Museum Exhibition. Theory and Practice*, London, Routledge.
- DEBRAY R., 2000. *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- DELOCHE B., 1985. *Museologica. Contradictions et logiques du musée*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S.
- DELOCHE B., 2001. *Le musée virtuel*, Paris, Presses universitaires de France.
- DELOCHE B., 2007. « Définition du musée », in MAIRESSE F. et DESVALLÉES A., *Vers une redéfinition du musée*, Paris, L'Harmattan.
- DÉOTTE J.-L., 1986. « Suspendre – Oublier », 50, *Rue de Varenne*, n° 2, p. 29-36.

- DESVALLÉES A., 1995. « Émergence et cheminement du mot “patrimoine” », *Musées et collections publiques de France*, n° 208, septembre, p. 6-29.
- DESVALLÉES A., 1998. « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », in DE BARY M.-O., TOBELEM J.-M., *Manuel de muséographie*, Paris, Séguier – Option culture, p. 205-251.
- DESVALLÉES A., 1992 et 1994. *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., 2 vol.
- DUBÉ P., 1994. « Dynamique de la formation en muséologie à l'échelle internationale », *Musées*, vol. 16, n° 1, p. 30-32.
- FALK J. H., DIERKING L. D., 1992. *The Museum Experience*, Washington, Whalesback Books.
- FALK J.H., DIERKING L.D., 2000. *Learning from Museums*, New York, Altamira Press.
- FERNÁNDEZ L. A., 1999. *Introducción a la nueva museología*, Madrid, Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ L. A., 1999. *Museología y Museografía*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- FINDLEN P., 1989. « The Museum : its classical etymology and Renaissance genealogy », in *Journal of the History of Collections*, vol. 1, n° 1, p. 59-78.
- GABUS, J., 1965. « Principes esthétiques et préparation des expositions pédagogiques », *Museum*, vol. XVIII, n° 1, p. 51-59 et n° 2, p. 65-97.
- GALARD J. (dir.), 2000. *Le regard instruit, action éducative et action culturelle dans les musées*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre le 16 avril 1999, Paris, La documentation française.
- GOB A., DROUGUET N., 2003. *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin.
- GREGOROVÁ A., 1980. « La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée », *MuWoP-DoTraM*, n° 1, p. 19-21.
- HAINARD J., 1984. « La revanche du conservateur », in HAINARD J., KAEHR R. (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie.
- HEGEL G. W. F., 1807. *Phénoménologie de l'esprit*, tr. fr. BOURGEOIS B., Paris, J. Vrin, 2006.
- HOOPEER-GREENHILL E. (dir.), 1994. *The Educational Role of the Museum*, London, Routledge.
- HOOPEER-GREENHILL E. (dir.), 1995. *Museum, Media, Message*, London, Routledge.
- ICOM, 2006. *Código de deontología para los museos*, Paris. Disponible en Internet : [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Codes/code2006\\_spa.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code2006_spa.pdf)
- ICOM-CC, 2008. *Resolution submitted to the ICOM-CC membership. Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage*, 15<sup>e</sup> Conférence triennale de New Delhi, tenue du 22 au 26 septembre 2008. Disponible en Internet : <http://www.icom-cc.org/10/documents?catId=2>

## BIBLIOGRAFÍA

- JANES R. R., 1995. *Museums and the Paradox of Change. A Case Study in Urgent Adaptation*, Calgary, Glenbow Museum.
- KARP I. et al. (dir.), 2006. *Museum Frictions*, Durham, Duke University.
- KLÜSER B., HEGEWISCH K (dir.), 1998. *L'art de l'exposition*, Paris, Éditions du Regard.
- KNELL S., 2004. *The Museum and the Future of Collecting*, London, Ashgate, 2<sup>e</sup> ed.
- LASSWELL H., 1948. « The Structure and Function of Communication in Society », in BRYSON L. (dir.), *The Communication of Ideas*, Harper and Row.
- LEIBNIZ G. W., 1690. *Sämtliche Schriften und Briefe. Erste Reihe. Allgemeiner politischer und historischer Briefwechsel*, vol. 5 [1687-1690]. Berlin, Akademie Verlag, 1954.
- LENIAUD J. M., 2002. *Les archipels du passé, le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard.
- LUGLI A., 1998. *Naturalia et Mirabilia, les cabinets de curiosité en Europe*, Paris, Adam Biro.
- MALINOWSKI, B., 1944. *A Scientific Theory of Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press
- MALRAUX A., 1947. *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard.
- MALRAUX A., 1951. *Les voix du silence – Le musée imaginaire*, Paris, NRF.
- MAROEVIĆ I., 1998. *Introduction to Museology – the European Approach*, Munich, Verlag Christian Müller-Straten.
- MAROEVIĆ I., 2007. « Vers la nouvelle définition du musée », in MAIRESSE F., DESVALLÉES A. (dir.), *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan.
- MAUSS M., 1923. « Essai sur le don », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 143-279.
- MC LUHAN M., PARKER H., BARZUN J., 1969. *Le musée non linéaire. Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, tr. fr. par B. Deloche et F. Mairesse avec la collab. de S. Nash, Lyon, Aléas, 2008.
- VAN MENSCH P., 1992. *Towards a Methodology of Museology*, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Thèse de doctorat.
- MIRONER L., 2001. *Cent musées à la rencontre du public*, Paris, France Édition.
- MOORE K. (dir.), 1999. *Management in Museums*, London, Athlone Press.
- NEICKEL C. F., 1727. *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern*, Leipzig.
- NEVES C., 2005. *Concern at the Core. Managing Smithsonian Collections*, Washington, Smithsonian Institution, Avril. Disponible en : [http://www.si.edu/opanda/studies\\_of\\_resources.html](http://www.si.edu/opanda/studies_of_resources.html)

- NORA P. (dir.), 1984-1987. *Les lieux de mémoire. La République, la Nation, les France*, Paris, Gallimard, 8 vol.
- OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC, 2004. *Système de classification des activités de la culture et des communications du Québec*. Disponible en Internet : <http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/scaccq/principale.htm>
- PERRET A., 1931. « Architecture d'abord ! », in WILDENSTEIN G., *Musées. Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, vol. XIII, Paris, p. 97.
- PINNA G., 2003. [Proposition de définition du musée – participation à la discussion sur le forum ICOM-L], ICOM-L, 3 décembre, Disponible en Internet : <http://home.ease.lsoft.com/scripts/wa.exe?A1=ind0312&L=icom-l>
- PITMAN B. (dir.), 1999. *Presence of Mind. Museums and the Spirit of Learning*, Washington, American Association of Museums.
- POMIAN K., 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard.
- POMMIER E. (dir.), 1995. *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes du colloque, 3-5 juin 1993, Paris, Klincksieck.
- POULOT D., 1997. *Musée, nation, patrimoine*, Paris, Gallimard.
- POULOT D., 2005. *Une histoire des musées de France*, Paris, La Découverte.
- POULOT D., 2006. *Une histoire du patrimoine en Occident*, Paris, PUF.
- PREZIOSI D., FARAGO C., 2003. *Grasping the World, the Idea of the Museum*, London, Ashgate.
- PUThOD de MAISONROUGE, 1791. *Les Monuments ou le pèlerinage historique*, n°1, Paris, p. 2-17.
- QUATREMÈRE DE QUINCY A., 1796. *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art en Italie (1796)*, Paris, Macula, 1989.
- RASSE P., 1999. *Les musées à la lumière de l'espace public*, Paris, L'Harmattan.
- RÉAU L., 1908. « L'organisation des musées », *Revue de synthèse historique*, t. 17, p. 146-170 et 273-291.
- RENAN E., 1882. *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Conférence en Sorbonne, le 11 mars.
- RICO J. C., 2006. *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*, Madrid, Silex.
- RIEGL A., 1903. *Der Moderne Denkmalkultus*, tr. fr. *Le culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1984.
- RIVIÈRE G. H. et alii., 1989. *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod.
- RIVIÈRE, G.H., 1978. « Définition de l'écomusée », cité dans « L'écomusée, un modèle évolutif », in DESVALLÉES A., 1992, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., vol. 1, p. 440-445.
- RIVIÈRE, G.H., 1981. « Muséologie », repris dans RIVIÈRE, G.H. et alii.,

## BIBLIOGRAFÍA

- 1989, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod.
- RUGE A. (dir.), 2008. *Référentiel européen des professions muséales*, ICTOP. Disponible en Internet : [http://ictop.alfahoshing.org/images/pdf/referentiel\\_2008.pdf](http://ictop.alfahoshing.org/images/pdf/referentiel_2008.pdf)
- SCHÄRER M. R., 2003. *Die Ausstellung – Theorie und Exempel*, München, Müller-Straten.
- SCHNEIDER T., 2007. « Musée et muséologie. Définitions en cours », in MAIRESSE F. et DESVALLÉES A., *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan, p. 147-165.
- SCHREINER K., 1985. « Authentic objects and auxiliary materials in museums », *ICOFOM Study Series*, n° 8, p. 63-68.
- SCHULZ E., 1990. « Notes on the history of collecting and of museums », *Journal of the History of Collections*, vol. 2, n° 2, p. 205-218.
- SCHWEIBENZ W., 2004. « Museos virtuales », *Noticias del ICOM* [première définition en 1998], vol. 57, n° 3, p. 3.
- SHAPIRO R. 2004. « Qu'est-ce que l'artification ? », in *L'individu social*, XVII<sup>e</sup> Congrès de l'AIISLF, Comité de recherche 18, Sociologie de l'art, Tours, juillet 2004. Disponible en Internet : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/06/71/36/PDF/ArtificHAL.pdf>
- SCHOUTEN F., 1987. « L'Éducation dans les musées : un défi permanent », *Museum*, n° 156, p. 241 sq.
- SMITH L. (dir.), 2006. *Cultural Heritage. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, London, Routledge, 4 vol.
- SPIELBAUER J., 1987. « Museums and Museology : a Means to Active Integrative Preservation », *ICOFOM Study Series*, n° 12, p. 271-277.
- STRÁNSKÝ Z. Z., 1980. « Museology as a Science (a thesis) », *Museologia*, 15, XI, p. 33-40.
- STRÁNSKÝ Z. Z., 1987. « La muséologie est-elle une conséquence de l'existence des musées ou les précède-t-elle et détermine [-t-elle] leur avenir ? », *ICOFOM STUDY SERIES*, n° 12, p. 295.
- STRÁNSKÝ Z. Z., 1995. *Muséologie. Introduction aux études*, Brno, Université Masaryk.
- TOBELEM J.-M. (dir.), 1996. *Musées. Gérer autrement. Un regard international*, Paris, Ministère de la Culture et La Documentation française.
- TOBELEM J.-M., 2005. *Le nouvel âge des musées*, Paris, Armand Colin.
- TORAILLE R., 1985. *L'Animation pédagogique aujourd'hui*, Paris, ESF.
- UNESCO, 1972. *Convención sobre la protección del patrimonio mundial cultural y natural*, París, 16 de noviembre, 1972. Disponible en Internet.
- UNESCO, 1993. *Creación de un sistema de "Bienes culturales vivos" (tesoros humanos vivos) en la UNESCO*, adoptada por el Consejo Ejecutivo de la UNESCO en su 142<sup>a</sup> reunión (París, 10 de diciembre de 1993). Disponible en Internet : <http://>

- unesdoc.unesco.org/images/0009/000958/095831eo.pdf
- UNESCO, 2003. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, 17 de octubre. Disponible en Internet : <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>
- Van Lier H., 1969. « Objet et esthétique », *Communications*, n° 13, p. 92-95.
- VERGO P. (dir.), 1989. *The New Museology*, London, Reaktion books.
- VICQ D'AZYR, F., POIRIER, DOM G., 1794. *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*. Rééd. in DELOCHE B., LENIAUD J.-M., 1989, *La Culture des sans-culotte*, Paris/Montpellier, Éd. de Paris/Presses du Languedoc, p. 175-242, p. 177 et 236.
- WAIDACHER F., 1996. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, Wien, Böhlau Verlag, 2ª ed.
- WEIL S., 2002. *Making Museums Matter*, Washington, Smithsonian.
- WIENER N., 1948. *Cybernetics : Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Paris/Cambridge, Librairie Hermann & Cie/MIT Press.
- ZUBIAUR CARREÑO F. J., 2004. *Curso de museología*, Gijón, Trea.







