

www.kaipachanews.blogspot.pe

Museología y Museografía

Isaac Bayón Juan
Curso 2012/2013

Índice General

Tema 1. La idea de Museo. Conceptos generales sobre Museología y Museografía

1. *Introducción: a qué llamamos museo*
2. *Definición y evolución de los términos Museología y Museografía*
 - 2.1 *El origen común de la museografía y la museología*
 - 2.2 *Siglos XVIII y XIX*
 - 2.3 *Siglo XX*
 - 2.4 *ICOM 1970. Definiciones para ambos términos*
3. *La nueva museología*

Tema 2. Origen e historia de los museos y exposiciones

1. *De las antiguas colecciones a los museos públicos*
 - 1.1 *Grecia y Roma*
 - 1.2 *Cristianismo, Edad Media y Bizancio: Tesoros y relicarios*
 - 1.3 *Renacimiento y Barroco*
 - 1.4 *Siglos XVIII y XIX*
2. *Tipologías y modelos de museos*
3. *Museos públicos y museos privados*
4. *Las exposiciones en la actualidad*
5. *Los nuevos centros de arte*

Tema 3. Tipología y arquitectura de los museos

1. *Evolución de la tipología de los Museos de la Antigüedad al siglo XVIII*
 - 1.1. *Antes del Renacimiento*
 - 1.2. *Renacimiento*
 - 1.2.1. *Studioli de los príncipes renacentistas*
 - 1.2.2. *Los Palacios del Belvedere*
 - 1.2.3. *El Nacimiento de la Galería*
 - 1.2.4. *Evolución de la Galería*
 - 1.2.5. *Los Gabinetes*
 - 1.3. *El Museo Barroco*
2. *El Museo crea su arquitectura: el siglo XIX*
 - 2.1. *Del XVIII al XIX: Neoclasicismo y arquitectura del museo. La rotonda*
 - 2.2. *El Museo-Palacio y el Museo-Templo*
 - 2.2.1. *El Museo neoclásico alemán. Klenze y Schinkel*
 - 2.2.2. *Las galerías británicas*
 - 2.2.3. *Los museos estadounidenses del XIX*
 - 2.2.4. *El museo ecléctico*

3. La arquitectura y el museo en el siglo XX

- 3.1. Los museos de transición. Wagner, Garnier y Van de Velde*
- 3.2. El museo moderno. Perret, Le Corbusier y Van der Rohe*
- 3.3. El museo moderno en Estados Unidos. MoMA, Guggenheim*
- 3.4. Tras la Segunda Guerra Mundial. El cubo blanco*

4. Los museos contemporáneos

- 4.1. Del museo moderno al museo de masas: el centro Pompidou en París*
- 4.2. La postmodernidad*
- 4.3. Construir sobre la historia. Reutilización de arquitecturas preexistentes*
- 4.4. Museos en el cambio de siglo. Desmaterialización y transparencia*
- 4.5. El museo símbolo. El Guggenheim de Bilbao*

Tema 4. Legislación sobre museos. Mecenazgo y patrocinio

1. La legislación sobre patrimonio histórico-artístico en España

- 1.1 La Ley del Patrimonio Histórico Español (LPHE/1985)*
- 1.2 Las leyes y competencias autonómicas*

2. El reglamento de los museos de titularidad estatal y normativas autonómicas

- 2.1 La gestión de los Museos por parte del Ministerio de ECD*
- 2.2 Reglamento de Museos de titularidad estatal*
- 2.3 Normativas Autonómicas*

3. Legislación internacional sobre museos

- 3.1 El ICOM*
- 3.2 Los Comités del ICOM*
- 3.3 El Código deontológico del ICOM para los museos*
- 3.4 El marco jurídico*

4. Las medidas de fomento

- 4.1 Actuaciones, beneficios sociales y empresariales. El mecenazgo cultural*
 - 4.1.1 Programas de patrocinio*
 - 4.1.2 Líneas prioritarias de Patrocinio y Mecenazgo*
- 4.2 Legislación en torno al patrocinio y el mecenazgo en España*

Tema 5. Gestión de museos y colecciones

1. *Diferentes modelos de gestión*

1.1 *3 tipos generales de gestión*

1.2 *Particularidades nacionales: Modelos francés, inglés y español*

2. *La elaboración del plan museológico*

2.1 *Fases del Plan Museológico*

2.2 *Los proyectos*

2.3 *Conclusiones*

3. *Órganos para la gestión financiera del museo*

4. *Patronatos y administración financiera del museo*

4.1 *Funciones y responsabilidad*

4.2 *Los comités del patronato*

4.3 *Forma de actuación del patronato*

Tema 6. Investigación, catalogación y documentación aplicada al museo

1. *El museo como centro de investigación*

1.1 *La ciencia de la documentación*

2. *Sistemas de documentación y catalogación*

2.1 *El programa DOMUS*

3. *Criterios internacionales para la documentación en museos*

3.1 *La labor del CIDOC*

3.2 *Las propuestas de esquema*

4. *Movimiento de colecciones*

4.1 *3 tipos de movimiento*

Tema 7. Conservación y restauración de colecciones

1. *Preservación de las colecciones: criterios de actuación*

1.1 *Aspectos a valorar para una correcta preservación*

2. *Conservación preventiva y normativa para la restauración de las piezas*

2.1 *Principios fundamentales para la conservación preventiva*

2.2 *Restauración de bienes culturales: criterios de intervención*

3. *Almacenaje, manipulación y transporte de bienes culturales*

3.1 *Almacenaje de bienes culturales*

3.2 *Manipulación de objetos de arte*

3.3 *Transporte de obras de arte*

Tema 8. Diseño y montaje de exposiciones

1. *La movilidad de las obras de arte del museo*
2. *Exposiciones permanentes*
3. *Exposiciones temporales*
4. *Aspectos prácticos de las exposiciones temporales o permanentes*
5. *Tipos de montaje*
6. *Condiciones técnicas necesarias*
7. *Medios y recursos*
8. *Elaboración de itinerarios*

Tema 9. Misión cultural y educativa del museo

1. *Los museos y su proyección en la sociedad*
2. *Los gabinetes de educación*
3. *Museos y exposiciones para públicos diversos*
4. *El museo y el niño*
5. *La responsabilidad en la conservación del patrimonio cultural*

Tema 10. Difusión y comunicación en el museo

1. *Los gabinetes de comunicación*
2. *Los museos y el turismo cultural*
3. *La proyección sociocultural de los museos*
4. *Publicación de catálogos y boletines*
5. *Ciclos de conferencias y visitas organizadas*

Tema 1. La idea de Museo.

Conceptos generales sobre Museología y Museografía

1. Introducción: a qué llamamos museo
2. Definición y evolución de los términos Museología y Museografía
 - 2.1 El origen común de la museografía y la museología
 - 2.2 Siglos XVIII y XIX
 - 2.3 Siglo XX
 - 2.4 ICOM 1970. Definiciones para ambos términos
3. La nueva museología

*Los museos, tal y como los entendemos hoy, son instituciones nacidas ya bien entrado el siglo XVIII con el propósito de guardar las obras artísticas de reconocido valor historiográfico. Su muestra en un lugar construido al efecto, convierte a los museos en **lugares para la exposición, pero sobre todo para la educación.***

1. Introducción: a qué llamamos museo

El **origen de la palabra** Museo procede del latín *museum*, y ésta a su vez de la griega *mouseion*, “lugar de contemplación” o “casa de las Musas”. Nada mejor que un nombre derivado del sacro contexto de las Musas para denominar una institución que ha devenido en el museo actual; al fin y al cabo, las nueve hijas de Zeus y Mnemósine patrocinan, con el flechador Apolo, las artes y las letras en la mitología clásica.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua define la palabra *museo* como:

- **Edificio** y lugar destinado al estudio de las artes liberales, de las ciencias y las letras. Lugar donde se guardan colecciones de objetos artísticos, científicos, de valor cultural convenientemente colocados para que sean contemplados.
- **Institución** sin ánimo de lucro, abierta al público cuya finalidad consiste en: adquisición de obras, conservación, estudiar e investigar y exponer. En esta definición también se incluye que esos mismos objetos adquiridos por los museos son los que mejor ilustran la actividad del hombre y los conocimientos humanos.
- **Lugar** donde se exponen objetos o curiosidades que puedan atraer el interés público con fines turísticos.

El término ha tenido a lo largo de la historia numerosas aplicaciones y significaciones hasta su sentido actual. A lo largo de la historia, desde Estrabón a la Asociación Americana de Museos, diversos autores e instituciones han tratado de proporcionar una definición de museo de acuerdo a su contexto cultural y a su pensamiento. Tras la IIGM, y por el puesto que ocupa, debe destacarse aquí la aportación del ICOM.

Los estatutos del ICOM aprobados en 1961 y vigentes hasta 1968 precisaban que *la palabra museo designa a todo establecimiento permanente, administrado en beneficio del interés general para conservar, estudiar, hacer valer por medios diversos y, sobre todo, exponer por deleite y educación del público un conjunto de **elementos de valor cultural***. Una definición que, como casi todas las contenidas y desarrolladas en las diversas redacciones de los Estatutos del ICOM, lleva la marca de Georges Henri Rivière. Revisados y modificados en sus diferentes asambleas generales, la definición de Museo (y también las de Museología y Museografía) ha sufrido retoques y ampliaciones sucesivas, **quedando hoy día de esta manera:**

El ICOM emitió la siguiente definición en 1974, ratificada en 1989, en la que afirma que **museo es:**

*Institución permanente sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que adquiere, conserva, comunica y presenta con fines de estudio, educación y deleite, **testimonios materiales del hombre y su medio.***

En esta definición también se incluyen a:

- Institutos de conservación y galerías de exposición dependientes de archivos y bibliotecas.
- Lugares y monumentos arqueológicos, etnográficos y naturales y los sitios y monumentos históricos, teniendo la naturaleza de museo por sus actividades de adquisición, conservación y comunicación.
- Instituciones que presentan especímenes vivientes tales como jardines botánicos y zoológicos, acuario, vivarium, etc.
- Parques naturales, arqueológicos e históricos.
- Centros científicos y planetarios.

En lo que respecta al ámbito estatal español, la **Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985** define a los museos como instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación, *conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier naturaleza cultural*. Evidentemente, la naturaleza diferente de las colecciones que alberguen va a definir su tipología y ésta deberá responder a las características de las colecciones y a la especificidad de los materiales.

2. Definición y evolución de los términos de Museología y Museografía

2.1 El origen común de la museografía y la museología

Si bien el término “museografía” se emplea desde el primer tercio del XVIII de forma sistemática, la idea de “museología” como ciencia no existirá hasta el XX.

La Museología, atendiendo a lo que expresa el término en su doble origen etimológico griego (de museo y logía), **es la ciencia del museo**. Se ocupa de todo lo concerniente a estas instituciones. Y aunque se esté constituyendo y desarrollando como disciplina científica prácticamente en nuestros días, sus orígenes y fundamentos pueden encontrarse en las mismas o en paralelas situaciones históricas y en causas análogas a aquéllas que produjeron el nacimiento y la evolución del museo. Hace más de un siglo que la Museología se esfuerza por consolidar su concepto y naturaleza. Un largo proceso que describe el establecimiento de los principios que fundamentan sus funciones y

aplicación, la dimensión real que estas últimas representan y las vicisitudes para su reconocimiento como disciplina independiente.

También por su parte, una primera aproximación al significado de *Museografía* se puede realizar a través de la propia palabra, que incluye en su composición el vocablo "graphein" o "descripción". Es decir, "museografía" o **la descripción de los museos**.

Lo cierto es que la historia de ambos conceptos, museografía y museología, discurre pareja a partir de un determinado punto porque el origen histórico de la museología se remonta a la necesidad de respuesta que, ya en el Quattrocento italiano, los grandes coleccionistas tenían con respecto a aspectos relacionados con la conservación y mejor exhibición de las colecciones. Así, hay que tener en cuenta que **la museología no nace con su definición sino que esta ciencia ya tenía unos precedentes muy antiguos en trabajos referidos a la museografía**.

2.2 Siglos XVIII y XIX

En el siglo XVIII comienza a hacerse patente esa preocupación ya vista del coleccionista, según se incrementen y diversifiquen las colecciones, con lo que las respuestas de la museología también aumentan, eclosionando con el movimiento ilustrado -aunque aún se mantiene el uso del término de "museografía"- . Prueba de esto es la aparición del primer tratado específico de la ciencia del museo, escrito por Friedrich Neickel con el nombre de *Museographia* y publicado en 1727. Este tratado responde a un afán de clasificación, de ordenar las colecciones de los museos, aunque dirigiéndose a un público muy restringido, los coleccionistas. Así durante el **siglo de las luces las investigaciones rigurosas y metódicas sobre determinados aspectos museológicos prepararon el auge del museo y su estudio surgido después de la Revolución Francesa**.

El siglo XIX consagró la realidad del fenómeno europeo del museo moderno, recogiendo la tradición, el debate y la experimentación anteriores. Se produjo un **avance sensible en las técnicas museográficas y en la conformación de la museología**, sobre todo en Alemania. La creación masiva de museos en el mundo llevará implícita una teorización mayor acerca de las cuestiones museológicas, las cuales serán desarrolladas no sólo por los profesionales que trabajan en museos sino también por personalidades de ámbitos diferentes de la cultura. Espíritus sensibles a la realidad patrimonial y museológica, como Goethe, venían ejerciendo desde el siglo anterior una contribución nada desdeñable a la ciencia y la técnica de los museos. Su influencia sería decisiva.

A Goethe, como a tantos otros seres sensibles y refinados de su tiempo, el museo le proporcionaba la oportunidad de profesar lo que a menudo se ha denominado la religión del arte: experimentar un sentimiento que le sobrecogía por creer en su valor trascendental. Pero en ese culto y adoración que se ejercía en el museo sobre las obras de arte, lo que verdaderamente producía a artistas, aristócratas, intelectuales y público una auténtica convulsión interior era precisamente esa **puesta en escena de los objetos**, el espectáculo de su organización, disposición y representación espacial; el aura de sacralidad y contextualización ritual que envolvía esa escenificación, **es decir, la interpretación museográfica**.

La impresión recibida por Goethe en su primera visita a la Galería de Arte de Dresde dejó marcado para siempre al escritor, quien no ahorró esfuerzos para contribuir positivamente a la mejora de estos templos de la cultura, impulsando su desarrollo. Preocupado por la disposición y presentación de las obras, **Goethe publicó su teoría sobre la doble articulación del museo**: agrupar las colecciones en dos zonas, una sintética y esencial para el público, y otra más desarrollada para los ya iniciados o expertos. La puesta en escena de los objetos, su ordenación e interpretación constituían ya, de algún modo, el eje central de sus preocupaciones museológicas.

El desarrollo museológico y museográfico alemán encontró una gran definición e importancia en el Berlín finisecular decimonónico y en los primeros años del XX. Más que en ningún otro país

europeo, **fue en la Alemania del XIX donde se estudiaron de forma racional los problemas** planteados por la situación de los museos en la sociedad y por su organización. Alemania fue así durante este siglo el **país pionero** en la **investigación museológica**: se realizaron numerosos trabajos e investigaciones orientados al establecimiento de los principios de la ciencia de la museología, principalmente bajo el impulso de dos destacadas personalidades: Gustav Waagen y Wilhelm von Bode.

2.3 El siglo XX

El desarrollo de las investigaciones museológicas y el establecimiento y definición de los principios de la museología como ciencia adquieren en el siglo XX su total consolidación y crecimiento, definiéndose y organizando sus competencias. En ello van a concurrir los esfuerzos de personalidades e instituciones de diversos países europeos, destacándose el ámbito anglosajón en el que se incluye la aportación de EE.UU. y Canadá. Pueden establecerse tres etapas:

1ª etapa - se extendería hasta la IGM, periodo en el que no se registran avances destacables. Antes de 1914 la situación era un tanto confusa.

2ª etapa - engloba desde el fin de la primera guerra mundial hasta el principio de la segunda guerra mundial. En 1926 Focillon propone un informe a la Sociedad de Naciones para que se cree un organismo internacional de museos, que se llamó la **Oficina Internacional de Museos (OIM)**. Este es el precedente del ICOM. Buscaba poner en común todos los problemas que cada país tenía en materia de museos, asegurando la cooperación permanente. La OIM se ocupó de la publicación regular desde 1926 hasta 1946 de la revista *Mouseion*, y también produjo los dos volúmenes de *Muséographie*, primera publicación internacional sobre esta materia.

3ª etapa - se inicia con el fin de la IGM: desaparecida la Sociedad de Naciones, tampoco sobrevivió la OIM. Pero en 1946, bajo el patrocinio de la UNESCO, se impulsó otra sociedad de profesionales de los museos, el **International Council of Museums (ICOM)**, Consejo Internacional de los Museos. El ICOM difunde informaciones de interés museológico y museográfico por medio del boletín *ICOM News*. **El ICOM viene siendo un auténtico motor de impulso de la museología y los museos.**

Llegados a este punto debe recordarse que hasta la segunda postguerra mundial el término que venían empleándose desde el siglo XVIII para denominar la naciente ciencia de los museos era el de museografía. Después de 1945, por unificación de criterios, y, especialmente, por ajuste riguroso a las conclusiones y conceptualización de la disciplina por los grupos de trabajo, se impuso el de museología, coincidiendo con el que venían utilizando los países anglosajones. Ello ha propiciado, junto a los titubeos naturales de una disciplina en constante crecimiento y consolidación como ciencia, algunas imprecisiones en la interpretación y en el uso de la terminología.

Por consiguiente, aunque la actividad museológica hacía tiempo que venía desarrollándose, **tanto el término como el carácter científico de esta disciplina no han adquirido reconocimiento unánime universal ni siquiera después de la primera mitad del siglo XX**. Muchos son los factores que en ello han concurrido, entre otros la falta de fijación o confusión del concepto y naturaleza de la museología debido a los rapidísimos cambios producidos en su objeto propio, el museo. Un problema de crecimiento y transformación natural de estas instituciones que parece haber desbordado a veces su disciplina. La definición y consolidación de ambos han corrido parejas, en influencia recíproca y en sintonía con la propia evolución sociocultural.

En este proceso, resulta imprescindible y decisiva la aportación continuada de la museografía. Ensanchando el horizonte tradicional de los museos y la museología, las **innovaciones museográficas han conseguido integrar la complejidad y crecimiento de aquéllos en el propio dinamismo** de una sociedad que ha terminado por apasionarse con proyectos o concepciones integrales como las del ecomuseo o la patrimoniología.

Esto ha sido posible, fundamentalmente, gracias al desarrollo producido después de la IIGM, protagonizado e impulsado por personalidades y escuelas que han consolidado rigurosa e incansablemente su carácter moderno. Entre ellas, la francesa del grupo de l'Ecole du Louvre, con la figura excepcional de Georges Henri Rivière. No sólo los occidentales han desarrollado y consolidado una ciencia tan relevante de nuestro tiempo como es la museología. Museólogos de países del Este europeo, de varias naciones latinoamericanas y de otras latitudes, como Japón o Australia, han destacado también en la innovación e impulso de la museología en la segunda parte del siglo XX.

Con todo, aun siendo decisivas estas y otras aportaciones que podríamos citar, como las provenientes de la docencia e investigación de la museología en universidades de los más variados países, en el progreso de la museología y los museos han sido determinantes asimismo la propia "crisis de la institución museística" y su cuestionamiento como entidad e instrumento cultural. Estos factores han producido, paradójicamente, avances sin precedentes en la ciencia del museo.

2.4 ICOM 1970. Definiciones para ambos términos

Como hemos visto, la consolidación de la museología como ciencia y su definición han propiciado en los cinco o seis últimos decenios un largo debate, todavía no cerrado. No exento de posiciones encontradas y, sobre todo, de una confusión evidente al tratar los conceptos de museología y museografía, esta situación obligó al ICOM a acometer el estudio y la redacción de sendas definiciones, publicándolas en inglés y francés en 1970.

De **museología** en concreto dice:

*Museología es la **ciencia del museo**; estudia la historia y razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, relación que guarda con el medio ambiente físico y clasificación de los diferentes tipos de museos.*

Por tanto, debemos situar la Museología entre las ciencias humanas y sociales, ya que se diferencia por su área de conocimiento y objeto de estudio (la realidad patrimonial y cultural del museo) de las denominadas ciencias experimentales, cuya área y objetos de conocimiento son los hechos naturales.

De **museografía** indica que:

*Museografía es la **técnica** que expresa los conocimientos museológicos en el museo. Trata especialmente sobre la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones científicas del museo*

Una definición que venía precedida por la distinción que Georges Henri Rivière había hecho en 1958 entre la museología *-es la ciencia que tiene por objeto estudiar las funciones y la organización de los museos-* y la museografía *-es el conjunto de las técnicas relacionadas con la museología-*. En 1981 matizaría el concepto afirmando que la museografía es *un conjunto de técnicas y de prácticas, aplicadas al museo*.

Es decir, la Museografía trata diversos aspectos, desde el planteamiento arquitectónico de los edificios, a los aspectos administrativos, pasando por la instalación climática y eléctrica de las colecciones. Las actividades propias de la museografía son de carácter evidentemente técnico, afectando de modo fundamental al continente de los museos; y al contenido desde el punto de vista más literalmente físico y material.

Inevitables tanto la contraposición museología/museografía, como la delimitación de las funciones que competen a una ciencia y a la disciplina (técnica) que aplica sus postulados y directrices, los tratadistas y estudiosos nos proporcionan, cada vez con mayor claridad, suficientes elementos de definición y especificación. La museografía se mueve en el plano de lo práctico y concreto de los hechos; la museología, como ciencia teórica, normativa y planificadora, en el del análisis de los fenómenos museísticos.

Con independencia de quienes piensan, como hemos indicado, que el término museología es de adopción anglosajona (museology), y que vino a sustituir a la antigua y neickeliana museografía, lo cierto es que ambos vocablos expresan etimológica, técnica y funcionalmente conceptos diferenciables y complementarios¹.

3. La nueva museología

A lo largo de nuestro siglo se han producido cíclicas inyectivas contra la realidad y funcionalidad de los museos, en sincronía con los acontecimientos culturales, especialmente los artísticos. Una de las últimas coincidió con la crisis de la institución y con la llamada revolución romántica de mayo de 1968. La situación duró hasta 1982 con una inflexión muy significativa en torno a 1977, año en que se abre al público el Centro Nacional Georges Pompidou en París. En esta crisis, el museo ha tocado el fondo de alguno de los problemas planteados y ha servido, paradójicamente, de acicate a la renovación y aplicación de la ciencia museológica. Junto a un auténtico florecimiento de nuevos museos, la museología ha universalizado sus principios y convicciones, afianzando sus métodos y multiplicando sin solución de continuidad el abanico de corrientes revitalizadoras en poco más de década y media. Entre ellas, la conocida como **nueva museología**.

Esta locución se utiliza para referirse a una concepción contrapuesta a la tradicional pero, específicamente, para denominar a todo ese movimiento internacional que ha conseguido remover desde sus cimientos un secular sosiego, tanto de la institución museística como del patrimonio cultural. En busca de un nuevo lenguaje y expresión, y de una mayor apertura, dinamicidad y participación sociocultural, **la nueva museología preconiza e impulsa una tipología distinta de museo**. Apareció la denominación de nueva museología al principio de los ochenta y desde entonces ha venido siendo empleada con significaciones variables y puntos de definición diferentes, según los diversos autores.

Para algunos especialistas, las nuevas tendencias en los museos (y por ello, en la museología) están íntimamente relacionadas con el impulso recibido, a partir del trabajo de Georges H. Rivière, por la tercera generación de los ecomuseos y el sueño popular de los setenta. Y por otras concepciones o experiencias análogas, como las del Museo de Níger en Niamey, los museos de vecindad de los EE.UU. o la Casa Museo en México, inspirado en lo que fue definido como *museo integral* en la mesa redonda de Santiago de Chile, en 1972. Se despejaron estas tendencias en el primer *Atelier international des écomusées et nouvelles muséologies*, celebrado en Québec en el otoño de 1984, que desembocó un año después en la creación del **MINOM (Movimiento Internacional para una Nueva Museología**, Lisboa, 1985), presidido por Pierre Mayrand. Otros autores, defendiendo también que el movimiento de la nueva museología nace en Francia después de 1982 así como en otros lugares (Québec en particular), precisan que *"intentan reflexionar sobre el futuro de una institución llamada a ser el centro de la vida cultural del mañana, a partir de la conservación de un patrimonio vuelto a ser vivo y no enfermo en mausoleos inaccesibles para la mayoría..."*

La nueva museología **ha sido propiciada e impulsada, en realidad, por una serie de circunstancias de carácter técnico y museográfico y por una evolución de apertura en la mentalidad de los museólogos**. Ésta se corresponde con la demanda sociocultural del público o de comunidades concretas, que ha tenido un continuo crecimiento desde el fin de la IIGM. Entre estas causas o circunstancias, es necesario citar la apertura proveniente de una mayor investigación científica y sus consiguientes aplicaciones tecnológicas sobre los objetos de la cultura material, sobre la conservación del patrimonio en suma.

Junto a la apertura y la previa puesta en cuestión del museo y sus funciones patrimoniales en nuestra sociedad, destacan la búsqueda e investigación de un nuevo lenguaje, el esfuerzo por conseguir una nueva tipología viva y participativa para la comunidad, en consonancia con su naturaleza de institución privilegiada que es, de la conservación, análisis y difusión de testimonios

1 Para ampliar con otras definiciones, consultar el doc "Glosario inicial" propuesto por el Equipo Docente

naturales y culturales originales. Por ello, y según su especialidad, tiene la obligación de ser al propio tiempo que un banco de bienes, **un instrumento especial para la educación primera y permanente mediante el acercamiento a lo concreto** e, incluso, un instrumento de desarrollo controlado de la economía y un hogar cultural accesible a todos. La animación y participación culturales están íntimamente unidas a la idea de revelación del patrimonio, a la concienciación comunitaria y el ecomuseo, a la superación de la posible dicotomía o contradicción existente en el museo entre la necesidad de la conservación y la utilización del patrimonio como un banco de bienes rentables. **En todo ello, se aprecia una más cercana e influyente visión antropológica.**

El museólogo croata Tomislav Sola reconoce la crisis y falta de consolidación, entre otros problemas, en la disciplina museológica. Pero, sin embargo, admite como evidente su indiscutible progreso tras la IIGM gracias a Francia y, particularmente, a los trabajos teóricos y prácticos de Georges H. Rivière y de H. de Varine-Bohan, además de otros pensadores.

La nueva museología es, como defiende Marc Maure, un fenómeno histórico y un sistema de valores; **una museología de acción** que puede ser **esquemáticamente definida** por los **parámetros siguientes**:

1. *Democracia cultural* – Ninguna cultura dominante debe ser ensalzada como LA cultura en detrimento de la variedad de culturas existentes o que han existido. Hay que preservar, valorar, utilizar y difundir la propia cultura de cada grupo.
2. *Nuevo y triple paradigma* - (en que se constata claramente su diferencia tanto con la museología como con el museo tradicionales), enunciado de este modo: “de la monodisciplinariedad a la pluridisciplinariedad, del público a la comunidad, y del edificio al territorio.”
3. *Concienciación* – de la comunidad respecto de la existencia y valor de su propia cultura.
4. *Sistema abierto e interactivo* – Un nuevo modelo de trabajo museístico en el que el proceso u operaciones lineales de coleccionar, preservar y difundir en el museo tradicional -constituyendo un mundo en parte aislado de la sociedad-, se transforma e integra en el nuevo museo, dinámicamente, en otro circular y abierto, teniendo por objeto el patrimonio donado por la comunidad.
5. *Diálogo entre sujetos* – **El funcionamiento del nuevo museo está basado en la participación activa de los miembros de la comunidad.** El museólogo deja de contemplarse como el experto encargado de dirimir la verdad, para convertirse en un catalizador al servicio de las necesidades de la comunidad.

En este sentido, «la exposición» del nuevo museo resulta ser un método, uno de los más importantes útiles de diálogo y concienciación de que dispone el museólogo, ya que aquella, «considerada como una puesta en escena de los objetos, constituye un lenguaje visual utilizado y practicado por todos en la vida cotidiana»

Lo cierto es que algunos museos contruidos o remozados en las décadas de los '80 y '90, inscritos o no en la llamada nueva museología, se han constituido en paradigmas de la renovación museológica, en auténticos hitos de la consagración de las técnicas museográficas y de una tecnología aplicada casi revolucionaria, y, sobre todo, de un dinamismo y proyección socioculturales igualmente imitables. Alternativos, innovadores, heterodoxos incluso, los nuevos museos resultan una consecuencia del desarrollo y revitalización recíprocos de que son deudores ellos y la museografía/museología, en ese viaje ya secular que vienen compartiendo, por más que este maridaje no haya estado exento de problemas y alguna que otra vacilación, ni aunque aún no se hayan disipado todas las contradicciones -aparentes o reales- que entrañan estas instituciones y la ciencia que de ellas se ocupa, tanto desde su perspectiva tradicional como nueva.

Tema 2. Origen e Historia de los Museos y Exposiciones

1. De las antiguas colecciones a los museos públicos

1.1 Grecia y Roma

1.2 Cristianismo, Edad Media y Bizancio: Tesoros y relicarios

1.3 Renacimiento y Barroco: Colecciones especiales, cámaras de maravillas y galerías

1.4 Siglos XVIII y XIX: de la colección y el gabinete de curiosidades al museo moderno

2. Tipologías y modelos de museos

3. Museos públicos y museos privados

4. Las exposiciones en la actualidad

5. Los nuevos centros de arte

Los museos van a sustituir en la Edad Contemporánea a las antiguas colecciones privadas creadas para proporcionar goce estético a sus propietarios y servir de símbolos de poder o de riqueza. El establecimiento del Estado moderno les dotará de otro significado. En la actualidad los nuevos centros de arte rivalizan con los museos en atraer a un público que busca una cultura renovada.

1. De las antiguas colecciones a los museos públicos

La historia y la evolución del museo están íntimamente ligadas a la propia historia humana. Especialmente, a la necesidad que el hombre de todos los tiempos, culturas y lugares ha sentido de coleccionar los más diversos objetos y de preservarlos para el futuro. Esta constante ha producido después de miles de años de gestación el nacimiento del museo, que explica sectores importantes de esa evolución humana en múltiples facetas de su desarrollo sociocultural, técnico y científico. Una institución que completa el proceso histórico general de la humanidad, proveyéndola de otros elementos diferentes a los expresados por la historia escrita. En la constitución histórica del Museo ha jugado también un papel clave la Historia del Arte, más concretamente la evolución y transformaciones del concepto mismo de arte. La palabra museo tardó tiempo en ser lo que conocemos hoy como museo puesto que al principio, lo que más prevalecía eran las colecciones particulares o privadas, es decir, el objeto dentro del ámbito privado.

El museo, en cuanto institución pública accesible a toda clase de visitantes, es una realidad o fenómeno reciente. No así sus orígenes etimológicos y las primeras formulaciones patrimoniales y socioculturales. **Hasta finales del siglo XVIII**, la cultura y el arte no eran más que un adorno en la vida de los privilegiados, bien como elementos de exaltación religiosa, bien como curiosidad superior reservada a los potentados y la nobleza. Iglesias y palacios guardaban celosamente la casi totalidad del patrimonio histórico-artístico que la humanidad había producido hasta entonces. En consecuencia, el museo tal y como hoy lo conocemos es un invento nacido curiosamente bajo el entusiasmo y la visión de las élites ilustradas del siglo XVIII. Pero fue convertido en institución pública y diseñado como un instrumento moderno de culturización por diversos factores determinantes del espíritu enciclopedista del siglo de las luces y, sobre todo, por decisión e imposición de la Revolución Francesa.

1.1 Grecia y Roma

Al contrario que otras civilizaciones mediterráneas, los griegos ofrecían, en la mayoría de los peristilos de los templos más importantes, reliquias del pasado a las que daban cierto valor artístico. No cabe duda que la Grecia del siglo de Pericles valoraban mucho el arte y formaba parte de la vida cotidiana. En época helenística, Ptolemeo Filadelfo (-III) designaba las instalaciones de **Alejandro** como museos. La biblioteca de Alejandro fue, más que una biblioteca en sentido moderno, un museo en sentido total. Lo más probable es que existiesen más bibliotecas de este tipo a escala menor. Así tenemos la de Pérgamo donde se han identificado esculturas procedentes, con bastante seguridad, de la colección de Átalo (-II). Los griegos añadieron el concepto de preservación a sus piezas. Así, la Atenea Partenos tenía dos inmensos recipientes con aceite para evitar la sequedad del clima que podía resquebrajar su estructura crisoelefantina. A su vez los escudos del Poecilo ateniense se cubrían de pez para impedir la corrosión.

Los orígenes del coleccionismo privado hay que buscarlos en Roma. Los mayores próceres romanos se enorgullecían de sus colecciones. Cicerón, Julio César o Pompeyo heredaron el gusto por el coleccionismo de escultura y otras obras de los griegos. La venta de originales y copias puso en marcha un negocio que se desconocía hasta el momento: el tráfico de obras de arte. En tiempos republicanos ya existían grandes colecciones. Julio Cesar, por ejemplo, donó su magnífica selección de escultura al templo de Venus Genitrix para que pudiera ser admirada por todo el mundo. En roma el coleccionismo tiene en muchas ocasiones carácter privado y económico, cosa que en Grecia no había sucedido. Marco Agripa (-63,-12) recogió la idea de Platón que consideraba la educación cultural del pueblo importantísima. Sostenía que la cultura debía ser patrimonio de la comunidad. Los romanos no crearon instituciones al estilo ptolemaico, exclusivamente dedicadas al arte y al estudio. Sus museos se vinculaban a los templos dedicados a las Musas.

1.2 Cristianismo, Edad Media y Bizancio: Tesoros y relicarios.

Durante la Edad Media no existió una pulsión tan fuerte por la colección artística debido en gran medida a la falta de concienciación y a la inestabilidad. Capillas y ermitas cristianas tuvieron un uso idéntico a los thesaurus griegos. Ambos son edificios votivos construidos por los habitantes de una zona con la misión de recibir donaciones. En España lo que se conservó estuvo oculto casi 10 siglos en los monasterios y las iglesias. La zona destinada a su custodia se llamó “Cámara del Tesoro” y estaba situada en el lugar más santo: bajo el ábside central.

Bizancio conoció una gran acumulación de patrimonio histórico artístico, sobre todo al trasladar allí la capital Constantino. En Europa Carlomagno acumuló un fabuloso tesoro de obras de arte entre los que destaca la gran cantidad de arte romano. También otros reyes como Alfonso II el Casto consiguió una gran cantidad de obras de arte en la toma de Lisboa y el Califa Harun al Rachid enviaba objetos orientales a occidente. Esta acumulación de obras puede considerarse como la necesidad de rodearse de belleza. En pocas ocasiones se tenían en cuenta su valor simbólico o histórico y lo que prevalecía era el prestigio y el símbolo de riqueza. La situación cambiará con el Renacimiento.

1.3 Renacimiento y Barroco: Colecciones especiales, cámaras de maravillas, gabinetes y galerías

El precedente museístico habría que buscarlo en el Renacimiento italiano aunque el término museo en sentido actual no se aplica hasta que **Cósimo de Medicis** lo hace para su colección de códices y curiosidades -sobre esto también el tema 3-. Este tipo de coleccionismo se conocerá como erudito al **tomar conciencia de la civilización pasada** y de una **conciencia crítica del presente**. La Historia y el Arte, patrimonio histórico-artístico, se introducen en el concepto de Patrimonio y desde este

momento se puede fijar el inicio de ese querer acumular con un sentido de memoria y futuro². El mecenas del siglo XV admira el esplendor del Imperio Romano, y tiene la intención de trascender a través de las obras que reúne. El mecenazgo hacía florecer el gusto por la colección, donde se renovó el concepto de museo confiriéndole un matiz erudito y humanista.

Estos **mecenas permitían el acceso a sus palacios para contemplar su colección a otras personas**. Lorenzo de Médicis reconocía que, el gusto por la contemplación del arte era común a toda la humanidad. El gabinete de Lorenzo, nieto de Cósimo, contenía medallas, cuadros de pintores del momento, antigüedades, piedras preciosas, bronces... tanto creció la colección que en 1564 el gran Duque Cosme I de Médicis encargó a Vasari un edificio para albergar su magnífica colección, los **Uffizi**. Otras familias nobles, desde sus territorios, intentaron competir con los Médici. Fueron los Urbino, los Gonzaga, los Montefeltro, los Visconti, o los papas de Roma. La tipología de las piezas se pasaban por alto en cuanto a escultura clásica que por lo general eran de temática pagana. Solo algunos papas, como Pio V y Sixto V retiraron de su exposición algunas estatuas por su contenido pagano.

Roma había creado verdaderos museos con los restos encontrados. Fue Sixto IV, quien en 1471 abrió su Anticuarim en el Capitolio. Le siguieron Nicolás V y su pasión por Fra Angelico, Julio II que levanta el Belvedere o León X que diseña y organiza junto a Rafael los museos Vaticanos. Respecto a otros países europeos, debe señalarse a **Francisco I de Francia**, que fue un coleccionista destacado que reunió una buena cantidad de objetos en Fontainebleau. **Luis XIV** (1638-1715) trasladó la colección al **Louvre** y permitió la estancia permanente de varios artistas para que completaran su formación. Los **reyes españoles** reunieron la **colección de pintura más importante de Europa**. Iniciada por Carlos I y por su hijo Felipe II, sus sucesores la enriquecieron con obras procedentes de Italia para lo que enviaron emisarios de entre los que destaca Velázquez. Estos fondos serán los que nutran el Museo del Prado en 1785. Como vemos a partir de estos ejemplos destacados, el enriquecimiento artístico de las cortes europeas fue también considerable en el siglo XVII. Desde otra realidad social y económica, en Holanda fue la burguesía quien desarrolló el coleccionismo, mientras que en Flandes las grandes colecciones las llevaba la aristocracia.

*1.4 Siglos XVIII y XIX: de la colección y el gabinete de curiosidades al museo moderno*³

A mediados del siglo XVIII aparece un notable cambio de mentalidad que redundará en el predominio de la razón y fraguará el espíritu enciclopedista. Con ella se desarrolla el espíritu crítico y la investigación. Se extiende y profundiza la misión de las Academias, lo que lleva a un mejor estudio y conocimiento de la antigüedad, que redundará en una mayor preocupación y valoración de los objetos que conforman las colecciones. Historia del arte, patrimonio y museos van a caminar juntos en estos momentos iniciales. Gracias a la nueva orientación, a final de siglo tiene lugar la apertura al público de las colecciones privadas y las bibliotecas.

En **Francia** es donde calará más hondo la idea pedagógica de museo. Así Luis XV envió piezas a París en 1750 y abrió dos días a la semana el palacio de Luxemburgo. Diderot, en 1765 diseñó un programa museológico para el Louvre inspirado en el mouseion de Alejandría; pretendía crear un proyecto para las artes y las ciencias en donde pudieran tener acceso las comunidades escolares. La aparición del museo público fue motivado como derecho de acceso de todos a la cultura y al arte. En 1778 se piensa en crear un museo dedicado a la pintura y escultura pero después se trasladarían al Louvre. Con la Revolución Francesa de 1789 se consagró en la práctica la teoría de que el arte era creación del pueblo y que su disfrute no podía estar en manos de un grupo privilegiado y potentado: tenía lugar el **cambio de titularidad de los Bienes monumentales y artísticos**, lo que impulsó el desarrollo del museo como Institución Pública. El Gobierno republicano decidió en 1791

² Patrimonio histórico-artístico, pp 22

³ Alonso Fdez, Siglos XVIII y XIX, pp 56

la instalación definitiva de las colecciones en el Louvre y mediante decreto abrió las puertas al público, pudiendo ser visitado tres días de la década (semana de diez días establecidas por la república). Napoleón enriqueció los fondos y los reordenó y catalogó. En 1848 las colecciones del Louvre pasaron a ser propiedad estatal definitivamente. Si bien el primer museo público de Europa fue el British Museum de Londres, **el ejemplo francés repercutió en el resto del mundo**, propagando la tendencia de convertir las colecciones reales en museos públicos. El Siglo XVIII puede considerarse como creador del concepto moderno de museo, museo público que tendría su consolidación en el siglo XIX, y su máximo desarrollo en el XX.

La Ilustración trascendió el concepto museo a otros continentes: África, América, Oceanía, Asia ... que desarrollarán con los museos una identidad nacional a partir de los ideales de la Revolución Francesa. Europa propaga el museo por el mundo, en muchos casos en sus colonias. Un gran número de países destinaron fondos y recursos para crear museos desde fines del siglo XVII e inicios del XIX. El principal mérito del siglo XIX es el de mentalizar en la estima de los Bienes heredados al Estado y a la sociedad emergente de la revolución industrial.

Desde este origen del museo público desde finales del XVIII hasta la actual configuración, la institución museística ha vivido un proceso que puede sintetizarse en **cuatro períodos generales**: el primero, de planteamiento y definición como institución pública (1789 a 1850); el segundo, adentrándose ya en el siglo XX, de consolidación internacional (de 1850 a 1914). El tercero, de crecimiento y revisión, será interrumpido por la Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945). Después de 1950, se produce una espectacular evolución de los museos, no exenta como las fases anteriores de momentos de crisis y alternativas.⁴

2. Tipologías y modelos de museos

Los variados orígenes, los distintos enfoques e ideologías, y las diferentes funciones y cometidos que se le han encomendado al museo no han configurado sin embargo una rígida clasificación. Al menos, estas instituciones no se han prestado por sí mismas al diseño de unas complicadas e inabarcables agrupaciones, a pesar de las dificultades de definición, estructuración y organización que han encontrado a lo largo de su historia. Su procedencia, bien como gabinete de curiosidades y especímenes, bien como tesoros de arte de la realeza o eclesiásticos (desde la edad media, y desde el siglo XVI al XVII), marca de hecho una **doble tipología inicial** -de los primeros surgen los museos de ciencia; de los segundos, los de arte-, que constituirá la base del museo moderno en el siglo XIX.⁵

Las clasificaciones nacen a principios de este último siglo por imperativos pedagógicos, y como herencia de la actividad de las élites ilustradas y el enciclopedismo. El museo como instrumento de educación necesitó hacerse inteligible a los escolares y al resto de los visitantes, agrupándose en categorías que estuvieran de acuerdo con la terminología y las disciplinas que integraban las colecciones. La propia evolución del museo irá aportando otras taxonomías o clasificaciones. Pero será el siglo XX, especialmente después de la IIGM, el encargado de abordar en su totalidad una ordenación tipológica más rigurosa y específica, más amplia y contrastada, pero al mismo tiempo lo suficientemente flexible como para no crear confusión ni estrangular las cada vez más complejas estructuras y funciones de los museos .

4 A continuación de esto tenía el apartado de Alonso Fdez, *Testimonio antropológico. La evolución cultural de la humanidad y el origen de los museos*, pp 62, pero al plantear este una explicación cultural se puede revisar en otro momento, ya que la explicación histórico-objetiva ha quedado ya definida

5 Este párrafo y todo lo que sigue, de Alonso Fernández pp 107 y ss

El afán clasificador ha venido exigido por su crecimiento y especialización. Para estas instituciones -es lo que ha ocurrido especialmente desde 1968-, han sido su propio dinamismo, su puesta en cuestión y hasta el haber tocado fondo en alguno de los problemas originados por sus crisis de desarrollo, los que han propiciado el nacimiento de innovadoras tipologías.

Lo cierto es que una de las atenciones que la investigación museológica ha mantenido con interés en las pasadas décadas ha sido, precisamente, la clasificación científica de los museos, su codificación y fijación tipológicas. La museología, como ciencia rigurosa que es, ha impulsado esta actividad por medio de expertos e instituciones reconocidas, como el ICOM, con el fin de lograr una mayor especialización y funcionalidad de los museos en el ejercicio de sus cometidos. Para ello ha tenido muy en cuenta su carácter de instrumentos de conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural en una sociedad como la contemporánea, cada vez más proclive a la especialización de contenidos y servicios. Y no ha prescindido en su propósito de aquella doble tipología originaria, que ha permanecido de algún modo presente en los diferentes museos de los distintos países, reflejándose incluso en las decisiones de los comités del ICOM al respecto.

Diversos autores han venido realizando estudios de clasificación de los museos, de acuerdo con variados criterios y principios: atendiendo al contenido o disciplina, al carácter cuantitativo o específico, a la propiedad, etc. [...] Dada su autoridad en la materia, debemos valorar el **Sistema de Clasificación de museos** que actualmente utiliza el **ICOM**, que atiende a la **naturaleza de las colecciones**, agrupándolos del modo siguiente:

1. MUSEOS DE ARTE (conjunto: bellas artes, artes aplicadas y arqueología)
 - 1.1. de pintura
 - 1.2. de escultura
 - 1.3. de grabado
 - 1.4. de artes gráficas: diseños, grabados y litografías
 - 1.5. de arqueología y antigüedades
 - 1.6. de artes decorativas y aplicadas
 - 1.7. de arte religioso
 - 1.8. de música
 - 1.9. de arte dramático, teatro y danza
2. MUSEOS DE HISTORIA NATURAL EN GENERAL (comprendiendo colecciones de botánica, zoología, geología, paleontología, antropología, etc)
 - 2.1. de geología y mineralogía
 - 2.2. de botánica, jardines botánicos
 - 2.3. de zoología, jardines zoológicos, acuarios
 - 2.4. de antropología física
3. MUSEOS DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE
4. MUSEOS HISTÓRICOS
 - 4.1. «biográficos», referidos a grupos de individuos, por categorías profesionales y otros.
 - 4.2. y colecciones de objetos y recuerdos de una época determinada.
 - 4.3. conmemorativos (recordando un acontecimiento).
 - 4.4. «biográficos», referidos a un personaje (casa de hombres célebres).
 - 4.5. de historia de una ciudad
 - 4.6. históricos y arqueológicos
 - 4.7. de guerra y del ejército
 - 4.8. de la marina
5. MUSEOS DE LAS CIENCIAS Y DE LAS TÉCNICAS
 - 5.1. de las ciencias y de las técnicas, en general
 - 5.2. de física
 - 5.3. de oceanografía

- 5.4. de medicina y cirugía
- 5.5. de técnicas industriales, industria del automóvil
- 5.6. de manufacturas y productos manufacturados.
- 6. MUSEOS DE CIENCIAS SOCIALES Y SERVICIOS SOCIALES
 - 6.1. de pedagogía, enseñanza y educación
 - 6.2. de justicia y de policía
- 7. MUSEOS DE COMERCIO Y DE LAS COMUNICACIONES
 - 7.1. de moneda y de sistemas bancarios
 - 7.2. de transportes
 - 7.3. de correos
- 8. MUSEOS DE AGRICULTURA Y DE LOS PRODUCTOS DEL SUELO

Se admite que una clasificación es una teoría implícita, o una hipótesis sobre los caracteres más significativos, que habrá de hacerse explícita, o justificarse y explicarse. También, que los contenidos son los rasgos más definidores del museo. De este modo, los diversos autores, siguiendo en mayor o menor grado las directrices del ICOM, han elaborado sus propias clasificaciones o tipologías de museos. Lo que nos permite, tomando en cuenta las aportaciones de unos y otros, comentar algunas de ellas -en este caso «según el contenido» y las disciplinas-, de acuerdo con el esquema siguiente:

1. *Museos de Arte*

Son aquellos cuyas colecciones están compuestas por objetos de valor estético, y han sido conformadas para mostrarlas en este sentido, aún incluso cuando no todas las obras de arte que las integran hayan sido concebidas con esta intención por su autor. Se incluyen no solo los museos donde se exponen escultura, pintura, artes decorativas, aplicadas e industriales o lo que es lo mismo, artes menores. También se incluyen los museos de antigüedades, de folklore y artes primitivas.

Museos Arqueológicos - La arqueología como actividad práctica, como ciencia, estudia las antiguas civilizaciones a partir de los monumentos y demás testimonios ágrafos. Fuente principal y el valedor más riguroso a la hora de recolectar, valorar e interpretar los objetos arqueológicos (procedentes de excavaciones). Necesitan especiales receptáculos y soportes (vitriños, plintos, mesetas) de muy cuidado diseño. *Museos de Bellas Artes* - Denominación de “Museo de Bellas Artes” de dudosa ambigüedad. Acoge todo tipo de artes plásticas, se reserva a una parte del patrimonio artístico. *Museos de Arte contemporáneo* - Su denominación no coincide con lo que afirma la historiografía más convencional – según la cual la era o edad contemporánea se inicia con la Revolución Francesa de 1789 – ni tampoco con postulaciones de carácter filosófico o estético. Presenta una utilización cuando no significación ambigua. Se aplica a las artes plásticas, aunque algunas veces se le aplica como arte moderno, implicando cuestiones de fondo. *Museos de Arte decorativa* - Museos que se reconocen, conservan y exponen objetos de arte industrial o de artes aplicadas de la industria. No sólo se encuentra la pintura, sino también la escultura, y otros medios de expresión plástica adquieren la calificación de artes decorativas cuando buscan un efecto ornamental o de adorno y no la creación autónoma.

2. *Museos generales, especializados, monográficos y mixtos*

Museos generales - Los museos generales creados en el siglo XVIII, XIX y comienzos del XX proceden del coleccionismo privado. Importantes colecciones especializadas, calificadas para formar o agruparse en más de una categoría de especialización. Algunos lo son por su carácter nacional. Muchos museos nacionales exponen colecciones generales en su edificio principal. Se han creado para promover el conocimiento entre los habitantes de una misma región, localidad ó área concreta.

Museos especializados - más de acuerdo con la tipología moderna, profundizan en el patrimonio cultural a través de esa cuidada selección temática, técnica o procedimental: una selección que se presenta como medio para la más completa información e investigación de esa actividad concreta, cuya riqueza posible puede evidenciarse en la adquisición de conocimientos especializados en ese terreno acotado. Respetable auge a mediados de siglo y hoy en día. Dentro de los especializados encontramos los museos monográficos

Ciudades museo, museos al aire libre, museos jardines, reservas y parques naturales, el ecomuseo - Todos estos entran perfectamente en la definición de museo redactada por el ICOM en sus estatutos. Los museos al aire libre no están ubicados en convencionales o innovadores edificios, pero sí han sido creados para mostrar sus objetos en un recinto urbano como los límites de un jardín, de un parque, o en los de un lugar histórico determinado. Cuando el valor patrimonial y la función de conservación se hacen extensibles a recintos urbanos amplios o totales éstos pueden calificarse como ciudades museo. Son conjuntos monumentales, bienes urbanísticos, recintos antropológicos, históricos. Las ciudades museo son típicas de Italia, Grecia o Francia. Por su parte el Ecomuseo es un nuevo tipo de institución museística impulsado y desarrollado por Riviére desde mediados de los años cincuenta. *Un ecomuseo es un instrumento que un poder público y una población conciben, fabrican y explotan conjuntamente. [...] una expresión del hombre y la naturaleza. El hombre es allí interpretado en su medio natural.*

3. *Museos de Historia*

Según la UNESCO, *en esta categoría están comprendidos los museos, las viviendas y los monumentos históricos de los museos al aire libre que evocan o ilustran ciertos acontecimientos de la historia nacional.* Todas las disciplinas que vertebran los diferentes tipos de museos concurren en el campo de la historia. De ahí, la complejidad a la hora de definir, a nivel de categorías, los museos históricos, según hemos adelantado. Por ello mismo, las distintas clasificaciones de los especialistas, aunque se basen en las orientaciones y propuestas del ICOM.

4. *Museos de etnografía, antropología y artes populares*

Agrupamos estos tres tipos de museos de naturaleza histórica especializada en una clasificación independiente, fundamentalmente por dos razones: porque anteponen el interés cultural al cronológico en la presentación de las obras; y porque, «si la disciplina en que se basan estos museos puede variar, ya que según la tendencia y las circunstancias se denominan de etnografía, de antropología o de folklore, al menos todos ellos tienen algo en común: que se dedican esencialmente a culturas o a elementos culturales preindustriales contemporáneos o pertenecientes a un pasado más o menos reciente, estudiados directamente»

5. *Museos de ciencias naturales*

Entre los museos dedicados a algún área de la ciencia y clasificados genéricamente como «museos de la ciencia» (ciencias de la naturaleza, ciencias exactas o aplicadas, ciencia/técnica -se excluyen los de historia de la ciencia y de la tecnología, por estar considerados como propiamente históricos, los denominados de «ciencias naturales» figuran entre los pioneros del ámbito científico, y resultan en los últimos tiempos especialmente atractivos al público, no sólo por su

6. Museos científicos y de técnicas industriales

7. Otras variaciones tipológicas de museo

3. Museos públicos y museos privados

Aunque parezca que estamos hablando de cosas muy diferentes, no lo son tanto. Un modelo y otro, independientemente del origen de su financiación, tienen la misión de conservar, investigar, difundir y sobre todo satisfacer las demandas de un público interesado cada vez más por la cultura y a la que dedica su tiempo de ocio.

Si bien se ofrecen los modelos anglosajones como contrapuestos a los europeos y en especial a los franceses predominantemente centralistas, eso no quiere decir que los modelos de gestión sean muy distintos. En la actualidad unos y otros utilizan sistemas de gestión inspirados en las experiencias anglosajonas, basadas en concepciones neoliberales y que consideran a los museos como instituciones que pueden generar beneficios y que se administran como empresas con peso en el mercado. Intervienen en el sector cultural y en el mundo del turismo y del ocio.

La definición más clara es que los museos cualquiera que sea su modelo, deben adaptarse, en un entorno económico cada vez más competitivo, a los modelos más modernos de gestión.

4. Las exposiciones en la actualidad

5. Los nuevos centros de arte

La situación finisecular resulta propicia para los recuentos, las redefiniciones y la búsqueda de un nuevo orden artístico. Impelida por un clima de cierta ansiedad e incertidumbre que ha derivado de la llamada cultura de la edad posmoderna en las sociedades calificadas como postindustriales, y cargada también de un cúmulo de contradicciones conceptuales y sociales, el perfil de este momento se dibuja en parte como una paradójica consecuencia del intenso experimentalismo histórico de las vanguardias y de las transformaciones sociales y estéticas de la segunda mitad del siglo. El museo ha ensanchado su realidad física y sociológica hasta límites insospechados, siguiendo pautas tanto de carácter convencional para su modernización como utilizando recursos especialmente innovadores y revolucionarios que lo han hecho derivar o lo han convertido a veces en una institución heterodoxa o alternativa, en un instrumento que aspira a sintonizar con la realidad sociocultural de un mundo en constante cambio.

Entre los espacios dedicados al arte contemporáneo hemos de diferenciar los museos institucionalizados de los denominados centros de arte. Los centros de arte se encuentran consolidados a partir de los ochenta, y utilizan de un modo más experimental y flexible el espacio expositivo, amparados por unos medios tecnológicos avanzados que les permiten mayores libertades estilísticas en cada montaje. Por ello mismo requieren de otro tipo de contenedor diferente al del museo convencional. En su génesis y desarrollo, los centros de arte han tenido como referencia inmediata las kunsthalle alemanas, término éste utilizado internacionalmente para expresar su específico concepto de espacio cultural y expositor del arte de nuestro tiempo .

El Centro de Arte ha surgido de una intensa relación entre el espacio expositivo y la obra de arte, particularmente sensible y diferente en nuestro siglo con respecto a los presupuestos del museo ilustrado y decimonónico. Ello ha propiciado también, entre el museo y el centro de arte, una serie de relaciones, analogías y diferencias notables, que conviene tener presentes y concretar en sus justos términos para no equivocar funciones y planteamientos. En algunos casos, en que esa diferencia aparece más teórica que real, se debe sobre todo a presupuestos y actuaciones ambiguos de algunas de estas instituciones.

El museo de arte está consagrado a uno o más campos artísticos, con el compromiso y la ocupación de los objetos y con la misión de guardar y preservar las colecciones. El centro de arte es un establecimiento cuyos orígenes hay que situarlos en la conveniencia y hasta la necesidad de la comunidad de recibir en principio lecciones de arte, donde se muestran los artistas locales, y donde se instala también otro tipo de arte que interesa a la comunidad -incluidas las artes de acción-, pero sobre las que ordinariamente no existe una colección permanente de objetos en el museo. Por tanto el Centro de Arte no es un museo aunque pueda reducirse su realidad a algún tipo de institución museal según la definición del ICOM. **Para algunos especialistas, los centros de arte solo toman prestadas y exhiben obras ajenas. No coleccionan ni preservan nada, no son museos,** como tampoco lo son las galerías de arte contemporáneas, con la única diferencia de que estas últimas lo hacen para obtener beneficios. El Centro de Arte es creado por y para la comunidad de su entorno.

Entre los centros de arte **podemos distinguir dos tipos generales, uno más dedicados a la exposición de obras y otros más dedicados a la creación artística, a la investigación en el arte.** Y dentro de ellos, matizar los que se acomodan más o menos a un perfil institucionalizado. Un ejemplo de Centro de Arte es el Ars Electronica Center, [AEC](#), en la ciudad Austríaca de Linz, inaugurado en 1996 en un nuevo edificio de Klaus Leitneer y Walter Michls. Se trata del primer museo de arte digital. Dedicado exclusivamente a la utilización de los más avanzados medios electrónicos en busca de una nueva definición de las artes, al mismo tiempo que propone un nuevo concepto de museología y museografía cibernéticas y dispone de una amplia colección de más de diecisiete años de manifestaciones cibernéticas de todo el mundo, se ha configurado como un taller de trabajo para entendidos.

Los centros de arte cumplen de esta manera cumplen con una misión donde entra la investigación creativa, la pedagogía y el deleite, sin que se esté revisando una y otra vez una colección o unos fondos, pudiendo ejercer un papel más activo en la sociedad actual.

Tema 3. Tipología y arquitectura de los museos

1. Evolución de la tipología de los Museos de la Antigüedad al siglo XVIII

1.1. Antes del Renacimiento

1.2. Renacimiento

1.2.1. Studioli de los príncipes renacentistas

1.2.2. Los Palacios del Belvedere

1.2.3. El Nacimiento de la Galería

1.2.4. Evolución de la Galería

1.2.5. Los Gabinetes

1.3. El Museo Barroco

2. El Museo crea su arquitectura: el siglo XIX

2.1. Del XVIII al XIX: Neoclasicismo y arquitectura del museo. La rotonda

2.2. El Museo-Palacio y el Museo-Templo

2.2.1. El Museo neoclásico alemán

2.2.2. Las galerías británicas

2.2.3. Los museos estadounidenses del XIX

2.2.4. El museo ecléctico

3. La arquitectura y el museo en el siglo XX

3.1. Los museos de transición. Wagner, Garnier y Van de Velde

3.2. El museo moderno

3.3. El museo moderno en Estados Unidos

3.4. Tras la Segunda Guerra Mundial

4. Los museos contemporáneos

4.1. Del museo moderno al museo de masas: el centro Pompidou en París

4.2. La postmodernidad

4.3. Construir sobre la historia

4.4. Museos en el cambio de siglo

4.5. El museo símbolo

*De los templos del Arte, lugar de las Musas, los museos se han convertido en iconos de la modernidad y de la cultura. Su **arquitectura** se ha adaptado a este fin. El objetivo del tema es **observar la evolución de la tipología de los museos**, desde los primeros modelos hasta el análisis de los nuevos museos y su arquitectura*

1. Evolución de la tipología de los Museos de la Antigüedad al siglo XVIII

1.1. Antes del Renacimiento

Previamente a la época clásica griega coleccionar objetos ya preocupaba a otros muchos pueblos y culturas, pero ha sido Grecia (sobre todo a partir del Helenismo) la civilización que convirtió, casi en obsesión sagrada, su afán de reunir y conservar en los templos y otros edificios variados productos de la creación humana. **El coleccionismo**, causa e ingrediente indispensable para la creación de un museo, se remonta a épocas anteriores a la Grecia clásica (incluso a la prehistoria según apunta André Leroi-Gourhan).

En las antiguas civilizaciones, la actividad coleccionista fue debida sobre todo preocupación por la vida del más allá. **El caso más singular y relevante de la cultura de la Antigüedad es el Museo de Alejandría del que no conocemos exactamente cómo eran sus espacios.** Debía de ser una especie de ciudad universitaria que no sólo concedía importancia al cultivo del intelecto, ya que la naturaleza era considerada como elemento indispensable para la formación humana. Así, el acceso al edificio, estaba flanqueado por grandes avenidas de árboles frondosos. **La mención a una exedra y un pórtico marcarán la tipología arquitectónica del museo hasta prácticamente nuestros días.**

En **Grecia**, ya del siglo V aC tenemos constancia de que los Propileos de la Acrópolis de Atenas estaban dotados de una pinakothéke en una de sus alas, como describe Pausanias, donde se mostraban pinturas. En el *mouseion* los griegos intentaron recoger los conocimientos y el desarrollo de la humanidad. En la *pinakothéke* guardaban no sólo las obras de arte sino también estandartes, trofeos y cuantos objetos y otros tesoros. Así pues, la pinakothéke está más cerca de la concepción actual de museo; mientras que el mouseion sería el precedente de los centros pluridisciplinares de nuestros días. Si el coleccionismo griego estuvo casi siempre reservado a las instituciones religiosas o civiles, en **Roma** floreció el coleccionismo privado, que depositaba en casas urbanas y villas rurales sus valiosas y variadas colecciones. También los emperadores exponían obras en lugares públicos pinturas y objetos diversos fruto de botines de guerra. Los romanos no crearon una institución especial para contener y conservar las colecciones públicas, pero sí convirtieron sus palacios y villas en auténticos museos de obras originales o copias griegas.

Durante la **Edad Media** se atesoraron en los monasterios colecciones de reliquias y objetos diversos que depositaban los peregrinos y viajeros. Todas las iglesias tenían su Tesoro, un lugar destinado al almacenamiento de estos valiosos objetos, normalmente de carácter mixto: profano y sagrado. Se trata más de una acumulación que de una colección.

1.2 Renacimiento

Mientras estas colecciones estuvieron en manos de la Iglesia y se exponían en sus templos y claustros, no existió la necesidad de crear espacios especiales para ellas. **Todo cambió cuando el coleccionismo se volvió laico** y empezó a ser ejercido por príncipes o nobles. **Así surgió la necesidad de desarrollar nuevos tipos de espacios para conservar y exhibir.** En el ámbito del Renacimiento se buscó inspiración en las construcciones de la Antigüedad clásica (el Museo de Alejandría o la Biblioteca de Pérgamo eran la referencia, pero se desconocía su aspecto) de la cual se sabía que la lectura y exhibición de esculturas se realizaba en los peristilos y que no existía separación entre las colecciones. Este será el punto de partida.

Las primeras arquitecturas específicas se levantaron en Roma, Florencia, Mantua y Urbino, experimentando con modelos aparentemente procedentes de la antigüedad para crear las **Loggias** abiertas a jardines donde conservar esculturas o pinturas y que serán el antecedente de las galerías; y en un ámbito más privado los **Studioli**, lugares retirados destinados al estudio y la investigación, antecedentes de los gabinetes.

1.2.1 Studioli de los príncipes renacentistas

Es el primer lugar del coleccionismo en la Italia Renacentista, lugar de retiro y reflexión donde los príncipes conservaban libros y objetos. **No se trata, pues, de una arquitectura a propósito para la exhibición, sino más bien de una evolución del espacio recluso del tesoro medieval.** Es un lugar siempre pequeño, apartado y recoleto. Se considera que tuvo su origen en la Francia del XIV ya que, tanto en la residencia papal de Aviñón como en la corte, existían pequeños gabinetes destinados a guardar los libros.

Federico de Montefeltro creó en su **castillo de Urbino** su famoso studiolo a mediados del siglo XV. Isabel de Este, esposa de Francisco II Gonzaga y marquesa de **Mantua**, estableció criterios innovadores de disposición y clasificación para su colección. También en Mantua estaba la casa de Andrea Mantegna, que en 1476 fue concebida como espacio de creación y exposición de sus obras. Por último, el studiolo de Francisco I en el **Palazzo Vecchio** de Florencia, una sala pequeña sin ventanas, cubierta con bóveda de cañón y dotada de armarios empotrados y puertas secretas decorada por Vasari.

1.2.2 Los palacios del Belvedere

En Roma a finales del XV, Inocencio VIII había ordenado erigir el Palacio del Belvedere. En el jardín, situado entre las dos alas originales, se fueron depositando las estatuas de la Antigüedad que se iban encontrando. Era entonces frecuente esta costumbre de depositar piezas arqueológicas en los jardines. Las esculturas se disponían aisladas entre la vegetación o formando parte de fuentes o decoraciones. A principios del XVI Julio II dio comienzo a un ambicioso proyecto de transformación arquitectónica y muestra de poder papal con Bramante como arquitecto. Para los palacios del Belvedere estaba previsto la creación de un complejo con teatro al aire libre, jardines y lugar de exposición de la colección de estatuas antiguas siguiendo sobre todo las descripciones de Plinio el Joven de las villas romanas.

El conjunto del Belvedere fue la materialización de un tipo arquitectónico que dio origen a las futuras galerías. Aunque Bramante no las había concebido con la elaborada decoración que utilizaron sus sucesores, ni habían sido pensadas para albergar obras de arte, Bramante había creado un espacio cubierto, apto para deambular, charlar con las visitas y contemplar la naturaleza; un espacio especialmente indicado para que se convirtiera en lugar de depósito y exposición.

Florencia fue otro foco del renacimiento del coleccionismo con los Médicis, cuya colección conservada en el patio y estancias de palacio, recibió el nombre de museo (la primera vez desde la Antigüedad que se utilizaba esta palabra para designar un lugar) -sobre esto también el tema 2-. En el XVI se decidió trasladar la colección a un lugar más adecuado para cubrir las necesidades de espacio y visitas. Vasari construyó en 1559 un edificio de tres plantas, los **Uffizi**, que circundaba una calle (con lo que creó un espacio urbano nuevo) y una conexión entre la ciudad medieval y la nueva, proyectada en torno al Palazzo Pitti. El proyecto tenía curiosas semejanzas con el de Bramante en el patio del Belvedere. La colección de los Médicis se podía visitar con una simple solicitud al gran duque. Lorenzo el Magnífico contrató al que podríamos considerar el primer conservador conocido: Bertoldo, un escultor, arqueólogo y discípulo de Donatello que debía encargarse del cuidado, ordenación y protección de las piezas del gabinete.

1.2.3 El nacimiento de la galería

La invención italiana de las logias decoradas y abiertas se conjugó en la Francia del XVI con la tradición inglesa y francesa de largos corredores en palacios y castillos dando lugar a un nuevo espacio que combina la exposición de obras con el disfrute de la naturaleza, y que se difundió por toda Europa estando vigente durante dos siglos: **la galería**. Era un **nuevo espacio, anticlásico en sus proporciones, de longitud desmesurada, cerrada**, y que **reunía las funciones de paseo, conversación, contemplación del arte y esparcimiento**. El modelo se extendió por toda Europa y en Italia llegó incluso a sustituir a la logia.

En **Francia** durante la Baja Edad Media se había ido extendiendo un tipo de espacio alargado que servía para conectar distintos ámbitos del conjunto y, quizá también, para paseo. En **Fontainebleau** se unió esta tradición a la de las logias ante las necesidades de Francisco I para su colección; Sebastiano Serlio fusionó logia y galería y propuso iluminación cenital o de ventanas altas para mejorar la contemplación de las obras de arte. La innovación de la galería de Fontainebleau radica en la aplicación del modo de decorar las logias en Italia a los espacios cerrados de los corredores franceses. Este modelo fue rápidamente seguido en otros palacios franceses. Tras la fusión de dos culturas que suponía la galería de Francisco I, este modelo viajó por Europa.

A mediados del XVI se levantan en suelo alemán galerías para las colecciones de los nobles con la doble influencia de Italia y Francia. En el caso de **España** ocupan un lugar destacado la galerías escurialenses. Antes de la construcción de El Escorial ya existía una incipiente labor coleccionista (ejemplo de la colección de pintura flamenca de Isabel de Castilla), pero con esta construcción se inicia en España la tradición de levantar espacios especialmente destinados a albergar objetos artísticos. En El Escorial se proyectaron tres espacios para las colecciones: la biblioteca, la colección de pinturas y las galerías, en especial, la sala de las Batallas.

1.2.4 Evolución de la galería

A comienzos del siglo XVII la galería se había convertido en el **espacio de contemplación de obras de arte por excelencia**, pieza especial en los palacios nobiliarios y en las villas de recreo. **Su disposición era, normalmente, frente a los jardines**. Manifestaba el poder de la nobleza, era el lugar de recibimiento de las visitas para pasear. **Mientras se iban desarrollando los gabinetes**, más bien orientados a la investigación científica y ubicados en lugares menos representativos.

En **Italia**, la **Biblioteca Ambrosiana de Milán**, fundada por el cardenal Federico Borromeo entre 1603 y 1609, unió la academia de artes, museo, biblioteca y jardín botánico. Durante este siglo XVII también **Roma** vio nacer numerosas galerías en palacios o villas nobles. Así encontramos la galería Borghese, la del Palazzo Pamphili, o la del Palacio Colonna. En **Francia** toda residencia nobiliaria contaba con su galería, por lo general decoradas con estucos y pinturas expresamente realizadas para el lugar según un programa iconográfico unitario. Los dos ejemplos más importantes, que dieron lugar a muchas imitaciones posteriores, fueron las realizadas para Luis XIV en sus palacios reales: la galería de Apolo en el Louvre y la de los Espejos de Versalles. A comienzos del XVII el modelo llegó a **Inglaterra**. El tipo se encontraba muy relacionado con el desarrollo de la biblioteca salón. El espacio alargado e iluminado por uno de sus lados llegó por primera vez a Gran Bretaña con las ampliaciones de la Bodleian Library de Oxford. También en los palacios de **Alemania** durante todo el XVII y la primera mitad del XVIII se llevó a cabo la construcción de galerías para albergar colecciones.

El **declive de las galerías** como pieza fundamental del coleccionismo y de las residencias nobiliarias **llegó a mediados del siglo XVIII** cuando la **extensión de la Ilustración** otorgó a los espacios del coleccionismo nuevas funciones y requirió para ello lugares más amplios y complejos.

1.2.5 Los gabinetes

Paralelamente a las galerías destinadas a exhibir obras de arte, se fueron desarrollando colecciones de carácter científico destinadas a la investigación y abiertas a todos los estudiosos, que requirieron de la creación de un **nuevo tipo de espacio: el gabinete o cámara de las maravillas**. La curiosidad de la sociedad occidental, en expansión, se dirigió a los territorios de ultramar. Las colecciones de *naturalia* y *artificialia* no buscaban vínculos con el pasado, sino describir la enorme variedad del mundo conocido. La idea de que había que exponer las distintas piezas y, al mismo tiempo, establecer un orden interno que las relacionara y las hiciera legibles, supuso una nueva exigencia para la arquitectura que, ya no sólo debía crear un contenedor indiferenciado y bien iluminado, sino que había de constituirse en una imagen del mundo, es decir, un microcosmos donde los diversos elementos de la creación humana y de la naturaleza tuvieran su lugar y se establecieran las líneas de relación entre ellos.

Los términos alemanes *Kunstammer* (reunión de obras artificiales) y *Wunderkammer* (colección de cosas extraordinarias) con los que se designa habitualmente a estos gabinetes, ya existían en el siglo XVI. Si la galería era una sala alargada y de gran tamaño, el **gabinete es una habitación de espacio más restringido y normalmente cuadrada**. Si la galería es un local suntuoso, lujosamente adornado y donde el arte forma parte de la decoración, en el gabinete **los objetos se acumulan sin ornamentación alguna, y distribuidos de forma que haya lugar para el mayor número de ellos**. Ya a finales del XVII y, desde luego durante el XVIII, el término galería se refiere a los museos de arte, pintura o escultura mientras que gabinete designa las colecciones de curiosidades o ciencias, así como colecciones de medallas, glíptica, orfebrería o estatuillas de bronce. Hoy conocemos muchos de estos espacios por los grabados.

1.3 El museo Barroco

El desarrollo de la cultura y el cambio en el sentido social de las colecciones provocaron una crisis que conllevó la superación del modelo anterior de galerías y gabinetes, y la necesidad de buscar sistemas alternativos. La **ciencia barroca** desarrolló y especializó los espacios de las colecciones, aumentando su **complejidad** y las funciones que debía cumplir, preparando el camino hacia la creación del museo como edificio autónomo.

A lo largo del XVII y XVIII se formularon varios intentos de crear espacios alternativos a las galerías y los gabinetes. Leibniz en 1675 idea un lugar similar a un parque de entretenimiento donde lo científico se mezcla con atracciones de todo tipo que le sirven de financiación. También se vislumbra la idea de museo público al sugerir que se abra al pueblo. En 1727 se publica el libro de Caspar Friedrich Neickel, titulado *“Museografía o introducción para el concepto correcto e instalación adecuada de los museos o gabinetes de curiosidades”*. Describe los museos de su época, propone un museo ideal, divide la naturaleza y, considera que un museo debe constar de un gabinete con objetos naturales o artificiales y un armario con libros (sobre todo, aquellos que traten del contenido del gabinete). Considera imprescindible la elaboración de un catálogo, no alterar el orden de la colección y trabajar siempre con las manos limpias.

El **primer edificio construido con fines museísticos** fue el **Ashmolean Museum de Oxford**. Aunque en el inmueble coexistía el museo con la biblioteca, el laboratorio y la escuela de historia natural, podemos considerarlo como la primera arquitectura especialmente diseñada para la conservación y exposición de colecciones en un edificio exento. El museo se abrió en 1683, aunque se trasladó a un nuevo edificio en el siglo XIX. *“no era simplemente un museo (...) era una institución creada para el estudio de las ciencias naturales, con un laboratorio (...), una magnífica sala de conferencias y con un museo de objetos a mano para ayudar e iluminar esos estudios.”* El otro edificio temprano construido para albergar colecciones fue la *Kunstammer* de Pedro el Grande en San Petesburgo, concebida como museo de arte y de historia natural, a la vez que biblioteca y academia de ciencias.

El ejemplo más destacado de museo barroco italiano será la villa que el cardenal Alessandro Albani hizo levantar en Roma. Estaba destinada a albergar la gran colección de escultura antigua que el cardenal formó siguiendo los consejos y directrices de Winckelmann. Se trata de una villa con jardín en la que ya se aprecia el espíritu neoclásico de Winckelmann y Mengs, pero el edificio es de estilo barroco internacional, el que preludia la transición al neoclasicismo. Consta de dos crujiás y nueve ejes de vanos, con una loggia en la planta baja.

Todos estos intentos de creación de espacios distintos de las galerías y gabinetes fueron desarrollando una nueva tradición que desembocó en el museo neoclásico, tal y como se formularía a comienzos del XIX. La mentalidad clasificadora y ordenadora de la ilustración y, el nuevo papel que se le otorgó al museo hicieron que naciese una nueva concepción arquitectónica, la de los museos como **edificios exentos**.

2. El museo crea su arquitectura: el siglo XIX

El crecimiento de las colecciones empezó a hacer inviable el modelo de las galerías o gabinetes, y comenzó a pensarse en la imposibilidad de un espacio único. Empezaron a agruparse las colecciones de acuerdo a su naturaleza, dejaron de estar destinadas a unos pocos investigadores y se transformaron en un instrumento de formación del pueblo. El espacio debía mostrarse como un **espacio narrativo**, con un hilo conductor que dotara de coherencia a la sucesión de objetos a fin de hacerlos comprensibles. **El tiempo** se convirtió en protagonista y aportó un nuevo argumento, más accesible y reconocible, a las colecciones. El sistema clasificatorio separó las piezas según su naturaleza y provocó la especialización de los espacios, con lo que nació una nueva forma de exponer. La especialización interna dio lugar a esquemas que ya no podían convivir en el mismo edificio y requerían espacios, circulaciones y funciones radicalmente diversos, hasta que en las primeras décadas del XIX se llegó a una absoluta separación.

A partir de la Ilustración, los espacios del conocimiento necesitaron de edificios más complejos y diversificados. **A finales del XVIII asistimos a la formulación del museo como un organismo público**, abierto al uso y disfrute del pueblo, en el que la propiedad de los bienes solía ser del Estado. El primer museo público como colección cuya titularidad pertenecía al Parlamento fue el British Museum. Antes de eso se habían abierto algunas colecciones privadas (Museos Capitolinos o el Fridericianum). Sin embargo, es en Francia donde se da el paso de declarar bien público el conjunto de las colecciones reales y abrirlas a la visita del pueblo -ver aquí tema 2-. Esta decisión habría de definir el tipo de arquitectura adecuada para albergar todas estas colecciones.

El nuevo espacio ya no sería una parte de un edificio nunca más. El lugar de las colecciones sería en adelante un espacio público, didáctico, ordenado de modo reconocible y que sea capaz de enlazar determinados valores cívicos o nacionales. Todos estos objetivos necesitan de un edificio exento, situado en el centro de las ciudades y que muestre una imagen relevante y claramente reconocible. La tradición arquitectónica occidental no disponía de un modelo de este tipo, por lo que recurrió a otros **modelos preexistentes: al templo y a la galería**. El primero sería el favorito del Neoclasicismo para las antigüedades y, el segundo para las pinturas, con un lenguaje neorrenacentista. A estos dos tipos se le uniría el hallazgo decimonónico del **Museo-Palacio** a partir de la **utilización del Palacio del Louvre** como museo, un nuevo uso cargado de simbolismo.

A partir de la Revolución Francesa el museo se consolidará como la institución más genuina de su tiempo. Si la catedral fue el recinto más representativo y paradigmático de la Edad Media, y el palacio lo fue del Barroco del XVII, durante el siglo XIX será el museo quien se consagre como un ámbito de gran poder intelectual. Se convierte en un templo del saber que aúna ciencia y arte y que debe cumplir dos requisitos: 1) manifestarse en una arquitectura majestuosa, y 2) alojar una colección enciclopédica y ejemplar. Los argumentos versarían sobre la reclamación del derecho del ciudadano a conocer el patrimonio, el evitar que las obras se deterioren en los sótanos, la necesidad de que los jóvenes artistas conozcan de modo directo a los grandes maestros, e incluso el deber de deslumbrar a los extranjeros mostrando las grandezas de la nación.

El museo pasará a estar estrechamente ligado a la política, sobre todo a las aspiraciones burguesas de formar ciudadanos democráticos modernos. Desde este momento el museo ya siempre será considerado una cuestión de estado y una máquina política muy eficaz. De ahí su situación céntrica urbana. Esta ubicación se explica también porque la historia del museo es correlativa a la historia de la construcción del Estado Nacional y los orígenes de la patria. El museo fundamenta un sentimiento de pertenencia colectiva. Así en la urbe del **siglo XIX** el museo se consolidó como un edificio importante en el contexto urbano y con una función social definida. Para cumplir ese importante papel, **el museo adoptó una serie de tipos que se habían desarrollado durante la época neoclásica**. **A partir de la mitad de la centuria**, la consolidación de varios modelos elaborados y definidos sucedió a la indefinición tipológica de principios de siglo:

- 1 - **Museo-templo**: generalmente un templo griego aunque también neorrománico
- 2 - **Museo-palacio**: de planta rectangular, desarrollado en torno a patios, combinando la iluminación cenital en la crujía central con la horizontal en las laterales
- 3 - **Museo compuesto**: desarrollado a finales de siglo y creado por la adición de espacios o edificios diversos.

La elección del tipo de museo dependía de la colección, así la galería albergaba pinturas; el museo templo ciencias naturales o escultura; el museo palacio colecciones diversas; y el museo de adición colecciones de carácter histórico y nacional. En *Traité d'Architecture*, que Léonce Reynaud publicó en París a mediados del XIX, se distinguía entre el sistema de salas y el de galerías. El autor reconocía la magnificencia de las galerías, pero prefería el modelo de salas sucesivas. De acuerdo con la práctica habitual, propugnaba una serie de salas de contenidos homogéneos y de dimensiones variables en función de la escala de los objetos expuestos. La disposición preferida era la clásica de *enfilade*, aunque con la posibilidad de entrada independiente a cada una de ellas, mediante un vestíbulo o galería secundaria. También destacó la necesidad de la luz natural uniforme, preferiblemente cenital. Frente a la tendencia dominante de la época, Reynaud pensaba que la arquitectura no debía complementar las colecciones ni competir con ellas.

2.1 Del XVIII al XIX: Neoclasicismo y arquitectura del museo. La rotonda

Desde la arquitectura romana los espacios circulares con simetría radial estuvieron cargados de simbolismo. Para algunos edificios como las bibliotecas, ya se había utilizado la planta centralizada con cúpula desde finales del XVII pero, **en los museos la rotonda no aparecerá hasta el Neoclasicismo**, al buscar en la Antigüedad romana referentes historicistas para este nuevo modelo arquitectónico, así como para dotar al espacio de una estructura acorde a las piezas exhibidas, esculturas clásicas en muchos casos. Todo esto coincide con el nacimiento de la historia del arte como disciplina y con la sistematización historiográfica de Winckelmann. A partir de este momento, el espacio centralizado de la rotonda como lugar privilegiado para la contemplación y la comparación. Lugar simbólico del museo durante dos siglos, evolucionó hacia soluciones modernas entre las cuales, el Guggenheim de Nueva York es la culminación.

El **Neoclasicismo británico** también buscó inspiración en el Panteón y la villa Adriana. El arquitecto Robert Adam fue quien llevó a las islas los modelos vistos en su viaje a Italia; diseñó varias rotondas con nichos para albergar estatuas siendo el modelo más perfecto y mejor conservado el de la ampliación del **Newby Hall** en Yorkshire, realizado entre 1767 y 1779. Los espacios de inspiración clásica británicos hicieron evolucionar el modelo clásico de galería, la dividieron en partes y la diversificaron, creando piezas listas para insertarse en el nuevo tipo que se estaba creando: el museo neoclásico, que habría de erigirse como un edificio exento que obtendría del repertorio clásico la inspiración para el diseño de sus espacios interiores.

2.2 El museo-palacio y el museo-templo

En la antes señalada indefinición de finales del XVIII y comienzos del XIX se desarrollaron nuevos modelos alternativos. Coincidieron muchos en hacer evolucionar la galería, combinándola con rotondas, hasta crear un recinto cuadrangular muy cercano a las antiguas villas romanas. Este modelo de edificio cuadrado con patios, válido para museos o bibliotecas, tardó casi un siglo en materializarse en los llamados museos-palacio, como la **Glyptothek de Múnich**. Y en apenas unas décadas ya formaba parte de la cultura europea arquitectónica. Deben señalarse primero algunos edificios que marcan una evolución previa a la adopción de una tipología plenamente definida

Bajo el espíritu neoclásico, con el interés por mostrar las piezas dentro de un marco arquitectónico coincidente en estilo con estas, se diseñaron una serie de modelos espaciales, nuevos y concatenados, un verdadero museo de arquitectura, en el interior del complejo de los **Palacios Vaticanos**. Toda la obra neoclásica que se llevó a cabo intentaba crear un ambiente adecuado a la exposición de las esculturas que Winckelmann había catalogado. Otro de los primeros edificios,

sino el primero, construido directamente como museo fue el **Fridericianum** de Kassel, inaugurado en 1779. La importancia de este museo es que se trata de la materialización de un edificio diseñado expresamente para contener todo tipo de colecciones, y que estas se muestran en compartimentos.

El **Museo del Prado** fue construido entre finales del XVIII y comienzos del XIX, y tuvo una notable influencia posterior. En principio iba a ser un gabinete de historia natural y laboratorio químico. El edificio de Juan de Villanueva destaca por su carácter longitudinal y sus entradas a distinto nivel para adaptarse al terreno. Tres cuerpos cortos transversales se superponen al longitudinal: una basílica central, una rotonda al norte y un palacio al sur en torno a un patio circular. Este complejo edificio, de varias entradas y múltiples recorridos, se aleja ya del concepto de galería para acercarse a la complejidad de los futuros museos decimonónicos. En su estructura se combina la tradición de la galería y la rotonda con otros referentes, como el palacio y el templo.

El **Museo del Louvre** se abrió al público en pleno periodo del terror de la Revolución Francesa, 1792, con entrada gratuita. La mayoría de las obras provenían de las colecciones reales o de otras incautadas a la nobleza, y se dispusieron en la Gran Galería y en el Salón Carré. Pronto el museo comenzó a extenderse. Las obras de conversión del palacio en museo se deben al arquitecto Fontaine que abrió lucernarios en la Gran Galería, realizó la escalera monumental del salón cuadrado, interconectó los espacios y mejoró las condiciones de exposición. Todas las obras iban destinadas a convertir un complejo palaciego que había ido creciendo a lo largo de los siglos en un museo que, con el tiempo sería el mayor del mundo. A partir de la creación del museo del Louvre se concibió el edificio del museo como un edificio central, grandioso y monumental, por lo que se reutilizaron los antiguos palacios o bien se construyeron otros con un marcado carácter palatino.

Por su importancia teórica hay que señalar aquí los proyectos de dos arquitectos: el trazado de Étienne-Louis Boullée para museo a finales del XVIII y el modelo de Durand, publicado a comienzos del XIX. Si en el primero se aprecia aún la influencia de la galería, en el otro se puede contemplar ya enunciado el edificio del **museo como prototipo**, con una gran relación con la arquitectura palaciega. En el paso del uno al otro observamos la evolución producida en la segunda mitad del XVIII, desde la galería hasta el edificio independiente tipo palacio. Los diseños de Boullée solían tener dimensiones descomunales, Durand, en su *Précis des leçons* publicado en 1802, recoge el modelo de Boullée pero lo elabora con dimensiones menores, edificables. Su museo mantiene el esquema tipológico del edificio cuadrado con cuatro patios y una gran rotonda central cubierta por cúpula. Tres lados se destinaban a escultura, pintura y arquitectura, con entradas independientes. El cuarto contenía el vestíbulo principal y salas de exposiciones. Este modelo tuvo una enorme influencia en la arquitectura de museos del siglo XIX y se constituyó en un referente constante para la construcción de estos edificios en Europa y Estados Unidos. Fue el **creador del tipo museo-palacio**: edificio exento, de planta cuadrada o rectangular, con uno o varios patios, con galerías perimetrales o con una sucesión de salas en enfilade. La fachada manifestaba la importancia del edificio mediante la reproducción del pórtico de un templo griego con órdenes clásicos y, con una marcada presencia en el entorno urbano.

2.2.1 El museo neoclásico alemán. Klenze y Schinkel

Luis I de Baviera soñaba con hacer de su capital bávara una nueva Atenas y, bajo estos ideales levantó en Múnich la **Glyptothek**, la **Alte** y la **Neue Pinakothek** en la primera mitad del XIX. El primero de ellos en construirse fue la Glyptothek tras el concurso ganado por Leo von Klenze que levantó un edificio cuadrado de una sola planta alrededor de un gran patio interior. Con la Glyptothek se inaugura la tradición del museo-palacio. La novedad que aporta el modelo de Klenze sobre otros anteriores como el Prado, está en sus galerías yuxtapuestas y la combinación de la iluminación cenital con la lateral, y la posibilidad de realizar diversos recorridos. El edificio se situó aislado para prevenir posibles incendios, realzando al tiempo su carácter monumental y la claridad compositiva de su arquitectura. Frente a él se levantó la Alte Pinakothek. La fama alcanzada por los museos diseñados por Klenze en Múnich se extendió por toda Europa. El zar Nicolás I se sintió tan impresionado que llamó al arquitecto para construir un edificio junto al Palacio de Invierno para la

colección de Catalina la Grande. Así comenzó el llamado Museo Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo, conocido como el **Hermitage**, construido entre 1839 y 1849.

Siguiendo el modelo de Múnich, Berlín también quiso emular a la antigua Atenas y construyó la **Museuminsel** o Isla de los Museos. El edificio más antiguo y el que más influencia tendrá posteriormente es el Altes Museum de Karl Friedrich Schinkel: un museo palacio con dos patios cuya parte central ocupa una gran rotonda; su fachada principal tiene un gran pórtico jónico y una escalinata. La influencia que tuvo el Altes Museum en la arquitectura museística decimonónica fue enorme, lo imitaron la mayoría de los museos tipo palacio de décadas posteriores. Schinkel había seguido los modelos de Boullée y Durand, pero redujo la escala y simplificó el esquema.

2.2.2 Las galerías británicas

El hecho de organizar la exposición siguiendo criterios cronológicos y una intención didáctica, obligó a realizar una selección de las piezas a mostrar (los primeros museos decimonónicos eran grandes contenedores de obras acumuladas) y esto generó la necesidad de dividir las colecciones. Goethe propuso la novedosa idea de separar las piezas en dos grupos: las que se muestran al público y las que se reservan para investigadores. Este será el esquema que irá siguiéndose a lo largo del XIX y que es cercano al que seguían ya las bibliotecas.

A comienzos del XIX el arquitecto John Soane continuó con la tradición de las galerías y perfeccionó los sistemas de iluminación cenital. Aplicó sus ideas en la pinacoteca de Dulwich; la gran aportación de Soane es la creación de una sucesión de espacios casi abstractos con una excelente iluminación cenital, superando así el modelo neoclásico de Adam: quitó a la arquitectura toda figuración que compitiera con las obras de arte

El **Museo Británico** se abrió en 1759 en un edificio construido hacia 1676 en el actual emplazamiento. Pronto el espacio fue insuficiente. Cuando Jorge IV donó la King's Library, se acordó la creación de un edificio de nueva planta que se encargó a sir Robert Smirke, que hizo un trazado cuadrangular en estilo neogriego alrededor de un gran patio, es decir un modelo tipo museo-palacio. La inserción posterior en el patio de la gran sala circular de la Biblioteca Británica acercó este modelo a las propuestas de Boullée y Durand. La **National Gallery** originalmente correspondía al tipo galería con una sucesión de salas a lo largo de la fachada principal que estaba formada por un gran pórtico clásico. El vestíbulo se cubría con cúpula y de allí parte la gran escalera en el eje del edificio. El piso superior de la galería tiene luz cenital y las ventanas cegadas.

Si bien el modelo de museo-galería contaba con una gran tradición en Inglaterra, conforme avanza el siglo es más frecuente verlo combinado con elementos del museo-templo, que se hará muy popular a partir de la construcción de la Nationalgalerie de Stüler en Berlín. En contraste con los estilos clásicos, el University Museum de Oxford fue proyectado en estilo neogótico.

2.2.3. Los museos estadounidenses del XIX

En Estados Unidos los museos nacen por el coleccionismo privado que se abre al público con vocación didáctica. Las donaciones a universidades u organismos oficiales se alojaron en un principio en edificio ya existentes, pero a partir de mediados de siglo, empezaron a construirse edificios expresamente destinados a museo. Se utilizó, por lo general, un lenguaje neoclásico o neogótico hasta que, a finales del siglo, surgió una arquitectura más definida, con un lenguaje ecléctico o beaux-arts.

En lenguaje clásico se levantó la sede original de la **Pennsylvania Academy of Fine Arts de Filadelfia**. En 1844 se abrió al público el Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut. Con este edificio la arquitectura estadounidense de museos cambió por primera vez del estilo clásico al gótico, tendencia que se consolidó en 1855 con el edificio de la **Smithsonian Institution**. En el último cuarto del siglo XIX los modelos museísticos estadounidenses variaron notablemente, abandonaron en casi todos los casos el neogótico y optaron por los eclecticismos basados en elementos renacentistas típicos de la escuela de beaux arts francesa. Este cambio es muy evidente

en Filadelfia: el mismo años en que se inauguró el edificio gótico victoriano de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, se terminó la construcción del **Museo de Arte de Filadelfia**. El edificio de Filadelfia debió de influir en el **Metropolitan Museum de Nueva York**, fundado años antes y que, tras pasar por varios emplazamientos, se ubicó al este de Central Park. Se trata de un edificio neogótico de ladrillo rojo y piedra diseñado en 1880, que luego sufrió muchas adiciones, como una segunda ala ecléctica, una tercera clásica y una fachada beaux arts. El predominio del lenguaje beaux arts se afirmó decisivamente a partir de la Exposición Colombina de Chicago de 1893.

2.2.4 El museo ecléctico

En la primera mitad del XIX era muy frecuente el museo basado en una adaptación del tipo palacio, era en realidad una adaptación a los usos museísticos de un tipo arquitectónico muy corriente en los edificios públicos. Lo que cambiaba en los sucesivos museos-palacio era la decoración, que cada vez combinaba más elementos diferentes y discretos. En la segunda mitad comenzó a aparecer otro tipo de edificios, formados mediante una sucesión de cuerpos independientes en volumen, planta y, a menudo en lenguaje. En unos casos se partía de una edificación existente a la que se añadían diversos cuerpos; en otros todo el conjunto era de nueva planta. Se hizo muy común para los museos de historia nacional, recreando los ambientes de cada época. Ejemplos de este tipo son el Conservatoire des Arts et Métiers de París, o el Nationalmuseum de Nuremberg.

3. La arquitectura y el museo en el siglo XX

Las grandes transformaciones sociales y culturales de inicios del siglo XX afectaron también al museo, cambiaron su concepto, su función social y la forma de exponer. Todo esto generó un tipo de edificio muy diferente del que se había conocido hasta entonces, una arquitectura distinta, un concepto diferente de arte y una revolución científica que coincidieron con una forma de exponer nueva y con los avances educativos. El museo ya no será más un santuario nacional, del arte o la ciencia, sino un **instrumento didáctico, una máquina de investigación**, una herramienta para la conservación y transmisión del saber.

A lo largo del siglo XIX los museos habían crecido espectacularmente, eran asfixiantes y eso lastraba su actividad. Los modelos de Boullée, Durand, Schinkel o Klenze habían sido contenedores indiferenciados donde casi la totalidad de la superficie se destinaba a exposición. Pronto aparecieron nuevas necesidades que obligaban a crear nuevos edificios con partes claramente diferenciadas. Así apareció una nueva arquitectura especializada en la funcionalidad interna del museo. Si en el museo barroco o en los gabinetes convivían las obras humanas con los objetos de toda índole, a lo largo del XIX surgieron tipos especiales de museos, y a comienzos del XX quedó consolidada una clasificación temática que el ICOM dispuso en ocho epígrafes -ver tema 2-. Además, desde Goethe, se dividían las colecciones entre la parte a exhibir y la reservada a investigadores. Así nacieron las salas secundarias y crecieron los depósitos. Y así crecieron las áreas destinadas al trabajo interno.

El resultado es que a comienzos del siglo XX el museo era ya un **organismo complejo** dentro del cual convivían diversas funciones y requería de diversas circulaciones. A todas estas necesidades debe responder una nueva arquitectura.

3.1 Museos de transición. Wagner, Garnier y Van de Velde

A principios del siglo XX el museo era una institución de prestigio social, símbolo de identidad burguesa y, estratégicamente situado en el urbanismo de la ciudad. Por todo ello no tardó en ser foco de los ataques de los movimientos de la vanguardia artística, que cuestionaron su modelo colonialista y burgués. La sensibilidad y el gusto cambiaba y el museo era visto como un lugar contrario al placer sensual y sensorial del arte, entre otras razones, por su fuerte descontextualización. Desde el manifiesto futurista de 1909, pasando por Duchamp, la museofobia era un hecho en la década de los 20.

Quizá sea la obra de **Otto Wagner** la que mejor muestre la **transición del museo decimonónico al moderno**, comparando su proyecto de 1880 para un museo, con el que hará para el **Museo Municipal Emperador Francisco José** en 1912. De la composición y decoración neobarroca se pasa a un diseño austero y abstracto, y de la distribución clasicista en torno a un patio a la articulación de volúmenes lineales. Con sus ideas, la arquitectura palacial de grandes patios y corredores se hizo más urbana, y se dio una especial relevancia al gran vestíbulo distribuidor que relacionaba las diferentes alas del edificio. El lenguaje se iba simplificando y despojando de ornamentación, con un desplazamiento del interés del espacio de exposición de piezas al espacio propio del visitante. Wagner recorrió en tres décadas la ruta que va desde la arquitectura historicista y la composición clásica hasta la arquitectura moderna. Sus últimas propuestas abrieron el camino a la construcción del museo austero, funcional y didáctico que necesitaría la sociedad contemporánea.

En este viaje hacia el museo moderno hay que reseñar las propuestas de Tony Garnier para el Prix de Rome en 1901. El arquitecto diseñó toda una ciudad, la **Cité Industrielle**, que contaba con cuatro edificios para albergar colecciones ubicados todos ellos en un área a modo de barrio cultural (museos, biblioteca, jardín botánico, sala de exposiciones y restaurante). El museo se componía de tres grandes cuerpos rectangulares interconectados, con un acceso principal en el central dando paso a un espacio totalmente diáfano, iluminado por ventanas altas. El modelo tiene su origen en el tipo de palacio de patio abierto con planta en forma de U. El tercer ejemplo de transición fue el proyecto que se desarrolló durante tres décadas para instalar la colección del matrimonio **Kröller-Müller** en un lugar que armonizase arte y naturaleza. Henry van de Velde fue el encargado del proyecto de un gran edificio, pero tras la crisis de finales de los años 20 los diseños se vieron reducidos y se cambió el eje ordenador. Cuenta con planta única, perímetro de ladrillo y cubierta plana con lucernarios. El edificio se desarrolla longitudinalmente, con las salas formando una sucesión de espacios rectangulares intercomunicados por los ángulos. Es un modelo que sigue a los palacios decimonónicos, pero la evolución interna con la interconexión fluida de salas, el cambio en el eje y la ruptura de la simetría hicieron de este museo un ejemplo muy admirado de museo moderno.

3.2 El museo moderno. Perret, Le Corbusier y Van der Rohe

El concepto de museo moderno se esbozó experimentalmente en las primeras décadas del XX y quedó perfectamente desarrollado en los años 30. El proyecto pasaba a depender del terreno y de la orientación y se convertía en una máquina compleja en el que había que tener en cuenta multitud de variables -accesibilidad, conectividad de los espacios, etc.-. Se establecieron los principios que postulaban el museo desprovisto de decoración, compuesto como adición de espacios, extensible y adaptable a diversos públicos. En esta formulación fueron decisivos tres arquitectos: Auguste Perret, Le Corbusier y Mies van der Rohe. Sus concepciones generaron tres prototipos que tenían un origen lejano en los modelos del siglo XIX.

Perret: propuesta de un edificio formado por un núcleo central, dedicado al deleite y la contemplación de las obras maestras, y numerosas galerías para albergar el resto de piezas. Se utilizaría el hormigón armado por su durabilidad, la iluminación sería cenital para las pinturas y lateral para las esculturas. Este modelo nunca se llegó a materializar aunque Perret edificó varios museos, pero alejados de este modelo propuesto.

Le Corbusier: creó el concepto del recorrido museográfico continuo e ilimitado, rompiendo así con el principio decimonónico de las salas sucesivas en enfilade. Introducía las nuevas posibilidades espaciales y estructurales que brindan las novedosas estructuras de pilares, la estandarización y la prefabricación. El resultado es una galería de crecimiento ilimitado, envuelta sobre sí misma como una espiral.

Mies van der Rohe: El museo era concebido más como un lugar de disfrute que de conservación del arte. Su ideal es un espacio expositivo continuo, los paneles y los objetos se sitúan en un espacio

fluido en el que casi desaparecen los pilares. Materializa esta concepción por primera vez en el **Cullinan Hall de Houston** en los años 50. Demostró que la arquitectura moderna de planta libre abría nuevas posibilidades al espacio expositivo. **A partir de él, el museo fue más libre y flexible.**

3.3 El museo moderno en Estados Unidos. MoMA, Guggenheim y 3 creaciones de Kahn

En las primeras décadas del siglo los museos americanos siguieron utilizando los modelos de beaux arts del siglo anterior, para luego abandonar esta línea y regresar al estilo neoclásico, aunque en un lenguaje de creciente abstracción y depuración formal. El primer museo que logró superar los esquemas tradicionales fue el **MoMA** de Nueva York, fundado en 1929 y diseñado por Philip Goodwin y Edward Durell Stone. Parecía natural que una institución que iba a realizar una exposición en 1932 sobre la arquitectura de estilo internacional utilizara esa arquitectura moderna para su nueva sede. El edificio **utiliza la tipología del edificio de oficinas adaptándola al uso museístico**. La superposición de plantas impide la iluminación cenital, pero la estructura de pilares y la planta libre permiten una gran flexibilidad interior.

El siguiente edificio museístico más reconocible e influyente fue el diseñado por Wright para Salomon **Guggenheim** en la Quinta Avenida de Nueva York, construido entre 1957 y 1959. Se trata de una galería helicoidal en seis niveles, con un auditorio en el sótano y cuatro plantas de oficinas en un cuerpo menor. La sala principal se desarrolla con una rampa que va estrechándose según descende. Iluminación de los cuadros está resuelta con entradas de luz por parte superior de los cerramientos de la rampa. Wright introdujo la tercera dimensión al recorrerse el espacio en horizontal y en vertical. La intención era crear una nueva experiencia expositiva más acorde con mundo moderno y nueva arquitectura. Su gran aportación es el espacio dinámico que relativiza la obra de arte y la enriquece al someterla a innumerables puntos de vista, y la magistral culminación de la unión entre dos grandes tradiciones: la galería y la rotonda.

Louis I. Kahn realizó una gran aportación a la arquitectura museística a través de tres obras construidas entre los años 50-60. Partiendo de una concepción del espacio expositivo muy similar a la de van der Rohe, en cierto modo heredera del museo templo, y a través de la modulación estructural y espacial, concluyó en la creación de espacios modulados que prepararon las propuestas postmodernistas de los años 80. Para la **galería de arte de la Universidad de Yale** creó una gran superficie sin particiones interiores, dividida sólo por un núcleo de comunicaciones e instalaciones. Para el **Dimbell Art Museum de Fort Worth** introdujo la luz cenital. Organizó la planta en seis crujías paralelas cubiertas por bóvedas de hormigón con entrada de luz en la clave. En el **Yale Center for British Art de New Haven** la iluminación también es cenital, y el espacio vuelve a ser modulado con paneles

3.4 Tras la Segunda Guerra Mundial. El cubo blanco

La IIGM y la Guerra Civil española precipitan la decadencia de los museos, que ya se apuntaba décadas antes. En los años 40, la sensación de que el museo era el símbolo de algo anacrónico se dejará ver aún más, y así quedan muchos abandonados, sin recursos... En España se unían a estos males la censura y el revanchismo, quedando la mayoría en un abandono total y paralizante. En los años 50 la institución había sido dejada al margen y estaba en un claro segundo plano en la sociedad posbélica. La vanguardia intelectual se ubicará en otros entornos sociales, como la universidad. En ese momento, el futuro de los museos parecía haber desaparecido.

La superación de esto empezó a fraguarse en Europa y América partiendo de las aportaciones que habían hecho las vanguardias, dando lugar a un museo moderno cada vez más flexible. El museo palacio de Perret, el museo de espacio fluido de Mies y el museo de recorrido ilimitado de Le Corbusier, confluyeron en los años 50 y 60 en una tradición moderna en la que los edificios conciliaron partes diversas, especializadas según la función, y los espacios expositivos intentaron alcanzar una mayor flexibilidad para adaptarse a necesidades cada vez más cambiantes. En la posguerra, además, se volvió la mirada hacia otro tipo de museo que habría de tener una gran repercusión en Europa y EEUU, un museo paradigma: el museo como white cube, el cubo blanco

de la modernidad, ligado al espacio universal de Mies van der Rohe, el no adornado contenedor que había propuesto Jean Cassou en 1949, que va más allá de las ideologías y que expresa un concepto de arte vinculado a la neutralidad, al minimalismo y a la inmensidad. Cuando Brian O'Doherty publicó en 1976 "*Dentro del cubo blanco*" el impacto fue inmediato. Definía dicho cubo como un mecanismo transicional que intentaba anular y hacer tabula rasa del pasado y, al tiempo, controlar el futuro con conceptos como presencia y poder. Es a través de este espacio, carente de decoración, donde las paredes asumen una existencia ambivalente entre la vigorosa presencia y la completa invisibilidad, que se busca un contexto neutral y puro para las obras de arte.

Se llegará a un punto en donde lo que importa no es la obra sino el espacio, blanco e ideal, creando una imagen arquetípica del siglo XX: la santidad de la iglesia, la asepsia de un laboratorio. El museo del cubo blanco es limpio y artificial, un espacio consagrado a la tecnología de la estética con un estatus de limbo. Está especialmente dedicado a magnificar el arte abstracto, va íntimamente unido a la concepción del arte moderno defendida por Alfred H. Barr, que desde el MoMA, uno de los primeros museos en introducir el concepto del cubo blanco, desarrolla esta visión de la modernidad como un camino que culmina en la abstracción. Con la postmodernidad llegará la crítica a esta posición.

4. Los museos contemporáneos

4.1 *Del museo moderno al museo de masas: el Centro Pompidou en París*

Como se ha señalado, en el siglo XX emergen voces críticas contra el museo, y en 1934 el arte contemporáneo aún no ha entrado en ellos. Hacia 1947 André Malraux habla de un concepto de museo sin muros, un museo imaginario, un proyecto surgido gracias a los avances de la reproducción mecánica, en la línea de las ideas de Walter Benjamín. Este concepto de museo deriva del studiolo renacentista, se basaría en el efecto comparativo e iría más allá de las jerarquías del arte elevado y el arte popular, o de la diferencia entre el arte de diversas civilizaciones.

El museo moderno, un edificio técnicamente complejo, con piezas diseñadas con exactitud, entró en crisis con la llegada del museo de masas. El museo dejó de ser estático y se empezaron a valorar en él cualidades como la adaptabilidad frente a un entorno variable, la posibilidad de ampliación y la flexibilidad de sus espacios. Las ideas de espacio de van der Rohe fueron recogidas por una nueva generación que, a partir de los 70 se planteó volver la vista hacia los espacios industriales que eran los que ya habían dado muestras de adaptabilidad y flexibilidad.

Las primeras reacciones contra el cubo blanco y la asociación del museo con un mausoleo aparecen a finales de los 60 con la contracultura que ve al museo con claros síntomas de osificación. El museo debe dejar de ser un templo o casa del tesoro, se inicia la museomanía y el museo, como lugar elitista, cede ahora su terreno al museo como medio de masas, lugar para una espectacular puesta en escena. El ejemplo más paradigmático de estas nuevas ideas será el **Centro Pompidou**, inaugurado en 1977, un proyecto-manifiesto de un nuevo estilo arquitectónico, a caballo entre el edificio orgánico del Guggenheim de Nueva York y el minimalismo del MoMA. El Pompidou apostó por la democratización de la cultura, con claras intenciones de estar más cerca de la industria del turismo y del concepto de ciudad, revitalizador de las economías urbanas, y precursor de la idea de museo postmoderno y de museo global. Es el símbolo del fin de la época del museo moderno, aquella máquina de exponer rigurosamente calculada. Su planteamiento arquitectónico es el resultado de un concurso ganado por los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers. La edificación se relaciona decisivamente con su entorno urbano, las circulaciones y las instalaciones asumen un papel icónico importante y otorgan el carácter industrial que el centro muestra. También es un lugar esencialmente flexible, que permite una organización extremadamente abierta: la planta es totalmente libre debido a que todos los elementos de instalaciones y circulaciones principales está colocados en las crujías laterales.

4.2 La postmodernidad

Con la postmodernidad y con edificios como el **Kunstmuseum de Stuttgart** o el museo de arte moderno de Frankfurt, el museo pasó a simbolizar una nueva clase de edificio comunitario. Cada ciudad buscó en el museo su catalizador social, una nueva apreciación pública del nuevo museo. Si antes el museo era una invisible y silenciosa custodia del arte, ahora los nuevos espacios reencarnan al museo sin paredes y se convierten en una network de relaciones asimétricas. La visita al museo es un espectáculo, existe mucho lucimiento de arquitectos pero escasa innovación en los diseños interiores, que siguieron siendo cubos blancos. Se hace más intenso el contacto del nuevo museo con los proyectos urbanos, dando a las ciudades un nuevo rostro y una nueva vida.

Dentro de la postmodernidad convivieron dos corrientes: una más vinculada al pasado, a la revisión histórica; y otra más deconstructivista que se mira en el Pompidou. Esta corriente museística que propugnaba la vuelta al modelo decimonónico (espacios sucesivos, recorridos prefijados e imagen clasicista) pone el acento sobre la crisis de la arquitectura moderna, forma parte de una crisis de la modernidad. Los presupuestos estrictos del estilo internacional se habían revelado ineficaces para resolver los problemas que generaba la transformación demasiado rápida de la sociedad, y tampoco era tan fácilmente acomodable en otras latitudes o culturas. Por otra parte, los edificios que la modernidad había diseñado y dimensionado a la perfección para sus colecciones establecidas y para un flujo de visitantes constante, se habían visto desbordados por el enorme crecimiento del público, las nuevas funciones que el museo debía asumir y por colecciones en un continuo aumento y transformación.

La **Staatsgalerie de Stuttgart** es uno de los paradigmas del museo postmoderno. Su presencia urbana casi monumental, la profusión de citas y elementos sacados de la historia, y su organización clásica de salas con recorridos unidireccional, hacen de esta obra un ejemplo muy imitado posteriormente. También los proyectos de Arata Isozaki (Domus de La Coruña) utilizan elementos extraídos de la cultura arquitectónica de diferentes épocas para integrarlos en una nueva composición

4.3 Construir sobre la historia. Reutilización de arquitecturas preexistentes

La utilización de antiguos edificios para instalar museos es una tradición muy arraigada en occidente, desde que el Palacio del Louvre fue convertido en museo durante la revolución. La instalación de un museo en una arquitectura histórica entraña numerosas dificultades porque los edificios no suelen cubrir las necesidades espaciales y de iluminación requeridas hoy en día, tampoco permiten la correcta circulación de grandes masa de público. Además, las intervenciones requeridas para conseguir adecuar los espacios entran en conflicto con la conservación del patrimonio arquitectónico. Sin embargo, las ventajas suelen vencer a los problemas, porque estos edificios presentan aspectos positivos como su ubicación en el entorno urbano, una imagen muy bien definida y una envidiable estabilidad ambiental. En no pocos casos el propio edificio se convierte en parte de la colección enriqueciendo los recorridos.

La actuación en esta línea que más claramente marcó el paso del museo moderno al de masas fue la ampliación de la **National Gallery of Art de Washington**. El nuevo edificio está separado de la construcción original por una calle y aparece como un edificio exento, pero se conecta al antiguo por el sótano. La imagen de la ampliación, masiva y abstracta, contrasta con la arquitectura neoclásica del primitivo museo. También la ampliación de el Louvre fue obra de Pei, y contó con la excavación de la gran plaza interna del antiguo palacio para ubicar el vestíbulo, las tiendas y otros servicios. La intervención cambió el sistema distributivo del edificio, adoptando una disposición centralizada y más flexible. Por último, la ampliación de la National Gallery de Londres, obra de Robert Venturi, fue especialmente elogiada por ciertos sectores que vieron en su uso crítico de lenguajes y tipos arquitectónicos del pasado una solución a la crisis de la modernidad.

Siguiendo estas ideas se enlaza con otro museo postmoderno historicista, el paradigmático **Musée d'Orsay** de París, que desafía el canon moderno del XX con su laberinto interior. Los arquitectos

del equipo ACT transformaron el antiguo edificio en tres recorridos. A partir de 1980 Gae Aulenti se hizo cargo del proyecto y efectuó una transformación radical de los conceptos anteriores adaptándolos a un nuevo plan museográfico. Nunca fue una caja dividida en particiones inamovibles, sino que se trata de pequeñas y cerradas galerías a través de las que se llega a la nave, al gran espacio central, recorrido por multitud de niveles, rampas y escaleras. El museo d'Orsay es un lugar espectacular para visitar, el más articulado de los museos en la fusión entre pasado y presente, obra de arte total postmoderna. En España también se reutilizaron arquitecturas obsoletas e infrautilizadas para alojar nuevos espacios para el arte, como la Fundación Tàpies de Barcelona dentro de un edificio modernista de Lluís Domènech i Montaner, o el Museo de Bellas Artes de La Coruña sobre el histórico convento de las Capuchinas, del siglo XVIII.

4.4 Museos en el cambio de siglo. Desmaterialización y transparencia

Cierta corriente arquitectónica intentó que el edificio desapareciera o, al menos, perdiera protagonismo frente al visitante y a la obra expuesta. De esta forma, el edificio del museo renunciaba a su materialidad para disolverse en una ausencia de forma, se diluía en el paisaje o entorno urbano dedicándose tan sólo a crear las condiciones ambientales y espaciales para que las funciones del museo pudieran llevarse a cabo. Esto coincide con una nueva forma de concebir el museo, más abierta y menos tradicional. La nueva corriente, creada desde las experiencias de los ecomuseos y de los museos al aire libre y las teorías de la nueva museología, intentaron sacar las funciones del museo fuera de ese contenedor sacralizado y hermético en el que habían permanecido durante siglos. Esta desmaterialización se pudo llevar a cabo gracias a los avances tecnológicos con los que se crearon edificios casi transparentes donde la arquitectura desaparecía visualmente fundiéndose con el entorno.

Ejemplos de esto son los edificios de Norman Foster, que se caracterizan por su ligereza y transparencia, de manera que sus productos aparecen como estructuras livianas atravesadas por la luz. Los espacios son totalmente flexibles, sin pilares ni conducciones. La luz entra a través de techos o muros técnicos, de lamas orientables. La desmaterialización de la arquitectura fue el tema principal del **Kunsthau de Bregenz**, una edificación de Peter Zumthor que se levantó a orillas del lago Constanza, con una piel continua y semitransparente hecha de una doble capa de paneles de vidrio translúcido. Otros museos optaron por fundirse con el paisaje y desaparecer de la vista.

4.5 El museo símbolo. El Guggenheim de Bilbao

Si en el siglo XIX el edificio del museo era un nodo importante en la ciudad, junto con los edificios administrativos, religiosos o culturales, en el siglo XXI aventaja a todos los demás en su carácter simbólico y emblemático. El edificio del museo ha debido transformarse en un icono, con una imagen reconocible y transmisible, en un hito a escala ciudadana e incluso internacional. Para ello, la arquitectura del museo se ha convertido en una escultura gigantesca, en una pantalla-anuncio o una torre de silueta reconocible.

El museo más representativo de esta nueva monumentalidad e imagen mediática es el **Guggenheim** de Bilbao. Frank Gehry ya había experimentado fórmulas similares en el Museo del Aire y el Espacio de Los Ángeles o el Museo Vitra de Diseño en Weil am Rhein. Este museo se creó para dar una nueva identidad a una ciudad en crisis que necesitaba reconvertir su paisaje urbano industrial y, al tiempo, ofrecer a la Fundación Guggenheim de un espacio que pudiera contener obras difícilmente instalables en los ámbitos museísticos tradicionales. El resultado cumplió con el objetivo de crear un nuevo hito urbano generador de una potente dinámica turística y cultural. Desde el punto de vista arquitectónico, el edificio es lo que es gracias a la tecnología informática. Anclado como si de un barco se tratase a orillas de la ría, sus muros revestidos de láminas de titanio crean una gran escultura formalmente conectada con las obras de Richard Serra. Del gran vestíbulo de entrada parten las distintas salas, algunas de forma regular y dispuesta en enfilade; otra, la gran galería, como un espacio orgánico de muros curvos. Casi todas aprovechan la luz cenital que se filtra por los lucernarios y que en algunas atraviesa un nivel para llegar al inferior.

La influencia y significación de este museo lo ha convertido en icono mundial de la arquitectura y del arte contemporáneo, y ha tenido una repercusión decisiva en la arquitectura, no sólo en la de museos. El impulso que ha recibido un nuevo formalismo expresionista en la arquitectura pública se debe en gran medida a este museo. Aunando lo global y lo local, la idea de Thomas Krens fue la de crear un museo con un concepto absolutamente internacional, como si de una lengua franca se tratase, cuya identidad va más allá que el estilo y donde lo local convive en igualdad de condiciones con lo internacional. Primero concibió la idea de museo y luego buscó ciudad. Su ideario, a modo de manifiesto, fue planteado en el discurso de inauguración.

Otros museo símbolo son los de Daniel Libeskind: el Museo judío de Berlín y el Museo Felix Nussbaum de Osnabrück; los de Óscar Niemeyer: uno en Brasilia levantado en los años 50, pero los más destacados con el de Arte Contemporáneo de Niteroi en 1993 y el que lleva su propio nombre realizado en 2003 sobre una construcción preexistente de cuarenta años de antigüedad; también las obras de Santiago Calatrava para el Museo de la Ciencia Príncipe Felipe, o la ampliación del Milwaukee Art Museum.

La gran utopía del museo postmoderno es la inclusión de lo local en estos grandes museos de arte contemporáneo internacional, así como el arte antiguo o clásico. **Los museos actuales ya no compiten por sus colecciones, sino por exposiciones y conceptos museográficos.** Pero en mayor medida quienes compiten son las ciudades por verse representadas en sus museos.

www.kaipachanews.blogspot.pe

Bibliografía empleada:

- ALONSO FERNÁNDEZ, LUIS. Museología y museografía. Ediciones del Serbal, Barcelona 1999.
- BOLAÑOS, MARÍA. El museo de la modernidad. Conferencia 11/05/2006, Fundación Juan March
- GUASCH, ANNA MARÍA. La deconstrucción del museo moderno: De la crisis posmoderna al museo global 16/05/2006, Fundación Juan March
- MUÑOZ COSME, ALFONSO. Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos. Ediciones Trea, Gijón, 2007
- RICO, JUAN CARLOS. Museos Arquitectura Arte. Los espacios expositivos. Silex, 1994

Tema 4. Legislación sobre museos. Mecenazgo y patrocinio

1. La legislación sobre patrimonio histórico-artístico en España

1.1 La Ley del Patrimonio Histórico Español (LPHE/1985)

1.2 Las leyes y competencias autonómicas

2. El reglamento de los museos de titulación estatal y normativas autonómicas

2.1 La gestión de los Museos por parte del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

2.2 Reglamento de Museos de titularidad estatal

2.3 Normativas Autonómicas

3. Legislación internacional sobre museos

3.1 El ICOM

3.2 Los Comités del ICOM

3.3 El Código deontológico del ICOM para los museos

3.4 El marco jurídico

4. Las medidas de fomento

4.1 Actuaciones, beneficios sociales y empresariales. El mecenazgo cultural

4.1.1 Programas de patrocinio

4.1.2 Líneas prioritarias de Patrocinio y Mecenazgo

4.2 Legislación en torno al patrocinio y el mecenazgo en España

*Este tema aborda el estudio y conocimiento de la **legislación** que concierne al patrimonio museístico, el **reglamento** de los museos de titulación estatal, las **normativas** autonómicas, las cuestiones referidas a las leyes de mecenazgo y la necesaria ética en la gestión y tráfico de bienes culturales. Lo adecuado es no pretender ir más allá de lo estrictamente necesario y saber que existe: 1) una Ley de 16/1985, del Patrimonio Histórico Español, 2) un Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos y 3) Leyes Autonómicas de Museos.*

1. La legislación sobre patrimonio histórico-artístico en España

La legislación sobre patrimonio histórico y artístico es un fenómeno bastante reciente, cuya formulación jurídica coherente data del siglo XX. La necesidad de ordenar legalmente el patrimonio histórico, sobre todo el mueble, comenzó en la Ilustración, al crearse bibliotecas y museos con las colecciones de los monarcas que se abrían al público. En el siglo XIX un apartado de la Ley Moyano de 1857 se ocupó de la protección del Patrimonio Histórico artístico a través de las Comisiones. Tenemos que recordar que **hasta la Constitución de Cádiz de 1812 los bienes**

propiedad de la corona no pasaron a ser propiedad del Estado. Pero no hubo una legislación coherente sobre el patrimonio histórico hasta el siglo XX, con la Ley de excavaciones arqueológicas de 1911, el Decreto-Ley de 1926 sobre protección de monumentos y sobre todo con la inmejorable primera Ley de Patrimonio Artístico Nacional de 1933 y su Reglamento de 1936. Esta Ley se aplicó durante el franquismo, hasta que la llegada de la democracia y el nuevo marco constitucional permitió una nueva Ley.

Es la **Constitución de 1978** el marco general para la renovación del ordenamiento jurídico vigente, en ella se encuentran referencias expresas a la defensa del Patrimonio:

Artículo 46 - Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio.

Este encargo constitucional da pie a la redacción de una Ley para poner al día la caótica legislación heredada. Los trabajos para elaborar la nueva Ley comenzaron en 1981, aunque parten de lo realizado por la Comisión preparatoria formada en 1977 por el recién creado Ministerio de Cultura.

1.1 La Ley del Patrimonio Histórico Español (LPHE/1985)

Redactada, como se ha dicho, en cumplimiento del mandato Constitucional, su dictado obedece, como puede leerse en el Preámbulo, al deseo de conseguir **tres objetivos**:

- **Superar la dispersión normativa** existente debida a la incorporación de diversas fórmulas legislativas que posibilitaron afrontar casos y circunstancias puntuales no contempladas en la ley de 1933.
- **Introducir** en la legislación interna los **nuevos criterios de protección y conservación** de los Bienes históricos y culturales adoptados por los organismos internacionales cuyas Convenciones estaban suscritas por España.
- **Cumplir** el mandato constitucional en cuanto al **reparto de competencias** entre el Estado y la Comunidades Autónomas.

A pesar de la obligada ambigüedad, la ley perfila unas características nuevas en torno al patrimonio:

- El acceso de todos a la cultura y al patrimonio.
- La ampliación del concepto de patrimonio.
- Trasmisión a generaciones futuras.
- Conservación.
- Patrimonio como elemento de identidad cultural.

El concepto de Patrimonio Histórico recogido en la Ley es amplio y genérico, motivo por el cual la misma LPHE establece categorías de Bienes en relación a sus características: Monumento Histórico, Jardín histórico, Conjunto histórico, Zona Arqueológica, sitio histórico.

La LPHE obliga a establecer regímenes específicos de protección, para recibir amparo legal es necesario concretar los Bienes mediante un procedimiento de declaración, es decir, un acto administrativo en el que se justifica la protección. Hay distintos niveles:

- Bienes de Interés Cultural (BIC), que conforman el Registro General de Bienes de Interés Cultural en el que caben Bienes muebles e inmuebles.
- Bienes muebles inscritos o declarados en expediente por el llamado Inventario General de bienes muebles del Patrimonio Histórico Español.
- Bienes Culturales sin declaración, protegidos por los planes Nacionales de Información.

Respecto a la declaración de Bien de Interés Cultural (BIC), en el artículo 9 se establece que corresponde realizarla al gobierno de la Nación por medio de un Real Decreto. Esta competencia Estatal entró en confrontación con las Comunidades Autónomas que vieron restringida su capacidad de decisión sobre los Bienes de su Comunidad. Tal y como estaba redactada la Ley las Comunidades Autónomas eran las que debían iniciar el proceso, aunque también podía hacerlo el Estado y la conclusión evidentemente correspondía al Consejo de Ministros. A partir de 1991 con la sentencia del Tribunal Constitucional y al no existir voluntad de aplicar otros artículos complejos en cuanto al límite de las respectivas competencias, el Estado ha perdido prácticamente su capacidad ejecutoria en la Comunidades Autónomas.

Permanecen como competencias exclusivas del Estado: 1) la defensa del Patrimonio Cultural, artístico y monumental contra la exportación y la expoliación. 2) También los Museos, archivos y bibliotecas de titularidad estatal, admitiéndose una posible gestión de estas Instituciones por las Comunidades Autónomas. 3) Así mismo, la declaración de Bienes del Patrimonio Nacional y de los Bienes adscritos a servicios públicos gestionados por la Administración del Estado. 4) Le corresponde promover el enriquecimiento del Patrimonio y fomentar el acceso de todos los ciudadanos a los Bienes comprendidos en él. 5) Igualmente le compete la difusión internacional del conocimiento de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español, el intercambio respecto a los mismos de información cultural, técnica y científica con los demás Estados y los Organismos internacionales, aunque las demás administraciones competentes colaborarán con la del Estado en estas materias.

Para el cumplimiento de las competencias en la LPHE se instituyen una serie de Órganos colegiados, destacándose el **Consejo de Patrimonio Histórico**, cuya misión es la coordinación entre las Administraciones Públicas competentes y le corresponde aprobar Planes Nacionales de Información. (Pero de momento las Comunidades Autónomas no acuden a las convocatorias del consejo.) Otros órganos consultivos son:

- Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del PHE.
- Las Reales Academias.
- Las Universidades españolas.
- El Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Juntas Superiores de Monumentos y Conjuntos Históricos.
- Archivos, Bibliotecas (de arte rupestre, de excavaciones , de Museos, y de Etnología).

1.2 Las leyes y competencias autonómicas

Asimismo, en la Constitución se incluye el reparto de competencias entre el Estado y Comunidades Autónomas en el artículo 148 y 149.

Artículo 148 - Las Comunidades Autónomas podrán asumir competencias en las siguientes materias:
15.^a Museos, bibliotecas y conservatorios de música de interés para la Comunidad Autónoma.
16.^a Patrimonio monumental de interés de la Comunidad Autónoma.

Artículo 149 - **Sin perjuicio** de las competencias que podrán asumir las **Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial** y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas.

El cumplimiento de este mandato ha originado determinado problemas competenciales entre administraciones, la estatal y la autonómica, aunque en un primer momento sólo estaban constituidas dos Administraciones autonómicas, la vasca y la catalana. De hecho, la LPHE sólo se

ha aplicado en todo el territorio español durante seis años, pues en 1990 aparece la Ley del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha y la Ley de Patrimonio Cultural Vasco. El Estado, desde 1991, se ha desvinculado de la protección material del Patrimonio Histórico Español en las distintas Comunidades Autónomas, sobre todo de los Bienes inmuebles, por lo que **los servicios de las Comunidades Autónomas han desplazado por completo a la Administración del Estado**. La claridad del propósito inicial y la voluntad de consenso emanado de la Constitución se diluye entre las competencias y recursos entablados, creando, a la larga, confusión y merma de la acción protectora.

Respecto a las Leyes Autonómicas puede decirse que la de la Autonomía Andaluza de 1991 es muy respetuosa con la del Estado sobre todo en materia urbanística; la ley catalana de 1993 a pesar de cambiar las denominaciones y categorías de los Bienes respeta las competencias estatales en las que no entra para evitar confrontaciones; la vasca en absoluto elude a la Ley del Estado; entre las demás: tanto remiten a la estatal como desarrollan algunos aspectos o sustituyen determinados aspectos normativos. Cada Comunidad Autónoma ha desarrollado su Ley correspondiente sobre el Patrimonio Histórico Artístico, su desarrollo ha propiciado la creación de institutos, consejos... que se encargan de desarrollar todo el entramado de la Ley. El listado es casi interminable, puesto que hay Decretos, Reformas, Ordenes y demás legislación que modifica las leyes principales, así que como el temario tampoco especifica mucho este epígrafe, sólo voy a citar unos ejemplos:

- Andalucía: [Ley 14/2007, de 26 noviembre. Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía / Ley 8/2007 de 5 de octubre de museos y colecciones museográficas de Andalucía](#)
- Aragón: [Ley 3/1999, de 10 marzo. Ley del Patrimonio Cultural](#)
- Asturias: [Ley 1/2001, de 6 marzo. Normas reguladoras del Patrimonio Cultural](#)
- Canarias: [Ley 4/1999, de 15 marzo 1999. Ley del Patrimonio Histórico de Canarias / Ley 11/2002, de 21 noviembre. Modifica la Ley 4/1999, de 15 marzo, de Patrimonio Histórico de Canarias](#)
- Castilla - La Mancha: [Ley 4/1990, de 30 mayo. Regulación del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha / Ley 4/2001, de 10 mayo 2001. Regula los Parques Arqueológicos de Castilla-La Mancha](#)
- Cataluña: [Ley 9/1993, de 30 septiembre. Regula el patrimonio cultural](#)
- Galicia: [Ley 8/1995, de 30 octubre. Regula patrimonio cultural de Galicia](#)
- Illes Balears: [Ley 12/1998, de 21 diciembre. Ley del Patrimonio Histórico](#)
- Madrid: [Ley 10/1998, de 9 julio. Ley del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid](#)
- País Vasco: [Ley 7/1990, de 3 julio 1990. Regulación del Patrimonio Cultural Vasco](#)

2. El Reglamento de los museos de titulación estatal y normativas autonómicas

2.1 La gestión de los Museos por parte del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

El ministerio de cultura cuenta con una serie de organismos con los cuales desarrollar las competencias que tiene encomendadas en el ámbito de los museos. Veamos cuales son estos organismos y competencias:

Subdirección General de Museos Estatales - Es una unidad administrativa, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas, que promueve y coordina las actuaciones en materia de museos en el ámbito estatal.

Junta Superior de Museos - Es el máximo órgano consultivo de la Administración General del Estado en el ámbito de los museos.

Sistema Español de Museos - Es un instrumento de cooperación y coordinación entre museos compuesto por museos adscritos al Ministerio, museos dependientes de otros ministerios, museos que se adhieren mediante convenios, el Instituto del Patrimonio Cultural de España y la Subdirección General de Museos Estatales.

Los museos españoles se clasifican en dos grupos principales:

- Titularidad pública, gestionados bien por la Administración General del Estado, o por las Administraciones Autonómicas o las Administraciones Locales.
- Titularidad privada, dentro de los que se engloban los de titularidad eclesiástica.

De los más de mil museos registrados en el buscador de museos de España, 140 pertenecen a la Administración General del Estado. 84 Museos están adscritos al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte:

- 16 son de gestión exclusiva de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas.
- 64 son de gestión transferida a las Comunidades Autónomas (por medio de convenios).
- El Museo Nacional del Prado es un Organismo Público Especial.
- El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía es un Organismo Autónomo.
- El Museo Nacional del Teatro es de gestión exclusiva del INAEM⁶.

56 Museos están adscritos a otros departamentos ministeriales, organismos autónomos, Reales Academias, etc. El resto de los museos es gestionado por otras administraciones públicas o instituciones privadas.

La Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, **consagra un nuevo concepto de museo en función de los servicios que éste ha de prestar a la sociedad**, de acuerdo con la demanda actual y los principios que en materia museológica están asumidos por la mayoría de los países afines a nuestra cultura y por las entidades internacionales especializadas en esta materia. Contribuye también a una nueva configuración de los museos en los aspectos material y jurídico, la ampliación del concepto del patrimonio histórico y la aplicación del régimen de protección previsto para los bienes de interés cultural a los museos de titularidad estatal que esta Ley establece.

2.2 Reglamento de Museos de titularidad estatal

Las disposiciones transitoria segunda y final de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español habilitan al Gobierno para dictar el reglamento de museos de titularidad estatal a propuesta del Ministerio de Cultura, así como las disposiciones reglamentarias expresamente previstas en aquella y las que sean precisas para su cumplimiento.

Este Reglamento, que se fundamenta en los principios legales antes enunciados, 1) dota a los museos de titularidad estatal de unos instrumentos básicos que aseguren el tratamiento administrativo y técnico-científico adecuado para la conservación de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español que custodian, con independencia del Ministerio y de la Administración Pública que gestione el museo, así como de las características propias de cada museo y sin menoscabo de las facultades de decisión que corresponden a las entidades encargadas de su gestión. Asimismo, este Reglamento 2) diseña las áreas de trabajo de los museos de titularidad estatal, sin prejuzgar su estructura orgánica, y 3) establece las normas básicas que éstos han de observar, a fin de garantizar el cumplimiento de los fines que tienen encomendados, 4) así como el acceso de los ciudadanos a estas instituciones en igualdad de condiciones en todo el territorio español.

Finalmente, mediante el *Sistema Español de Museos* establecido por la citada Ley 16/1985, se pretende establecer cauces de cooperación para consolidar y desarrollar la actividad de las instituciones públicas o privadas que lo integren y posibilitar la adecuada coordinación y comunicación entre las mismas.

⁶ Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música

La *Red de Museos de España* según el Real Decreto 1305/2009, de 31 de julio (retocado por el RD 1827/2009, de 27 de noviembre, por el que se otorga el carácter de museo nacional al Museo Romántico y se modifica su denominación por la de Museo Nacional del Romanticismo) está integrada por 2 tipos de museos, con sus correspondientes subclasificaciones. Estos son:

1 - Museos Nacionales de titularidad y gestión estatal

A) Museos adscritos al Ministerio de Cultura:

- [Museo Nacional del Prado](#), Madrid
- [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía](#), Madrid
- [Museo Nacional del Teatro](#), Almagro, Ciudad Real
- [Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira](#), Altamira, Cantabria
- [Museo Nacional de Escultura](#), Valladolid (antes, Museo Nacional Colegio de San Gregorio)
- [Museo Nacional de Arte Romano](#), Mérida, Badajoz
- [Museo Nacional de Arqueología Subacuática](#), ARQUA, Cartagena, Murcia
- [Museo Arqueológico Nacional](#), Madrid
- [Museo de América](#), Madrid
- [Museo del Traje](#). Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (CIPE), Madrid
- [Museo Nacional de Antropología](#), Madrid
- [Museo Nacional de Artes Decorativas](#), Madrid
- [Museo Nacional de Reproducciones Artísticas](#), Madrid
- [Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí](#), Valencia
- [Museo Nacional del Romanticismo](#), Madrid
- [Museo Nacional de Fotografía](#) (futura creación), Soria
- [Museo Sefardí](#), Toledo

B) Museos adscritos al Ministerio de Defensa:

- [Museo del Ejército](#), Toledo
- [Museo Naval](#), Madrid
- [Museo de Aeronáutica y Astronáutica](#) (Museo del Aire), Madrid

C) Museo adscrito al Ministerio de la Vivienda:

- [Museo Nacional de Arquitectura y Urbanismo](#), Salamanca y Barcelona

D) Museos adscritos al Ministerio de Ciencia e Innovación:

- [Museo Nacional de Ciencia y Tecnología](#), La Coruña¹
- [Museo Nacional de Ciencias Naturales](#), Madrid

2 - Museos de titularidad y gestión estatal o pertenecientes al sector público estatal adscritos al Ministerio de Cultura y a otros Departamentos Ministeriales

A) Museos adscritos al Ministerio de Cultura:

- [Museo del Greco](#), Toledo
- [Museo Casa de Cervantes](#), Valladolid
- [Museo Cerralbo](#), Madrid
- [Museo Sorolla](#), Madrid

B) Museos con participación del Ministerio de Cultura en su órganos de Gobierno:

- [Museo Thyssen-Bornemisza](#), Madrid
- [Museo Lázaro Galdiano](#), Madrid

C) Museos adscritos al Ministerio de Defensa:

- [Museos Periférico Militares del Ejército de Tierra](#)
- [Museos filiales del Museo Naval](#) (Canarias, Cartagena, Ferrol, San Fernando, Torre del Oro y Álvaro de Bazán).

D) Museo adscrito al Ministerio de Economía y Hacienda:

- [Museo Casa de la Moneda](#), Madrid

E) Museos adscritos al Ministerio de Fomento:

- [Museo del Ferrocarril de Madrid-Delicias](#), Madrid
- [Museo del Ferrocarril de Vilanova i la Geltrú](#), Villanueva y Geltrú, Barcelona

F) Museos adscritos al Ministerio de Ciencia e Innovación:

- [Real Jardín Botánico](#), Madrid
- [Museo Geominero](#), Madrid

2.3 Normativas Autonómicas

El concepto de Museo al que se ajustan las normas autonómicas procede de la definición estatal formulada en el artículo 59.3 de la LPHE: *Son Museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural.* Es una definición de museo que se inspira en la conceptualización que del mismo hace el ICOM. Pueden añadirse algunos matices como la necesidad de estar abierto al público. Pero las definiciones suelen extenderse más en los fines, incluyéndose el sentido de promoción científico y cultural; están considerados como centros de depósito de bienes culturales, aunque se insiste en su función social y promotora del arte. Su fin último es el de salvaguardar el patrimonio de la comunidad, y ser un instrumento de reflexión al servicio de la población propiciando su participación, enriquecimiento y progreso (Ley de Aragón).

Hay que tener en cuenta que los términos de la Ley afectan únicamente a aquellos museos que son de competencia de la Comunidad Autónoma, es decir, aquellos que se encuentran en su territorio y no son de competencia estatal. En muchos casos, los museos dependientes de la Comunidad ejercen un papel coordinador en sus respectivos ámbitos.

Las **funciones** características son básicamente las enumeradas en la definición. Se hace hincapié en el valor científico, conservador y difusor de estos centros. Alguno de ellos, al no reunir las funciones básicas de todo museo, reciben una consideración especial, como la de *colección museográfica* (Andalucía, Castilla y León o Valencia) que únicamente expone sus fondos de forma permanente, coherente y ordenada. Andalucía define la colección museográfica en la Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas en su art.3.3: *Son colecciones museográficas aquellos conjuntos de bienes culturales o naturales que, sin reunir todos los requisitos propios de los museos, se encuentran expuestos de manera permanente al público garantizando las condiciones de conservación y seguridad, y sean creados con arreglo a esta Ley.* Murcia distingue también las *salas de exposición*, que albergan de forma estable un conjunto reducido de bienes muebles para fines de estudio, educación y contemplación.

La mayoría de las Comunidades Autónomas coinciden en clasificar los museos de acuerdo con su titularidad, distinguiendo entre Museos públicos y privados, y dentro de aquellos los pertenecientes al Gobierno de la Comunidad respecto de los adscritos a otras administraciones. En función de las ayudas recibidas, unos y otros estarán más o menos ligados a las redes autonómicas de Museos. Ciertas comunidades, como Aragón y Cataluña, han optado por establecer una clasificación de Museos de acuerdo con su contenido o importancia; la primera diferenciando entre los museos generales, que dan una visión global de Aragón, de una parte del territorio o una concreta localidad, y los museos monográficos, que muestran una temática singular. En Cataluña, los museos se clasifican en: museos nacionales –con un apoyo de la Generalitat del 50%, como ocurre con los de arqueología, arte y ciencia y técnica –; museos de interés nacional, con una significación especial debida al valor de sus colecciones; museos comarcales y locales; museos monográficos y otros museos. Asturias también contempla la posibilidad de diferenciarlos según el ámbito local, comarcal o regional.

La creación de museos ha de seguir unos cauces legales ante la Consejería Autónoma a la que correspondan las competencias, por medio de un expediente que desemboca en el reconocimiento oficial por medio de un Decreto. Podrán crear Museos todos los organismos públicos, personas físicas o jurídicas interesadas en ello, siempre y cuando puedan garantizar el mantenimiento de su colección. El departamento de museos mantendrá un registro actualizado de los museos, fondos y dotación de servicios de los museos de la comunidad. Su inscripción es condición indispensable para la percepción de subvenciones.

3. Legislación internacional de museos

3.1 El ICOM

El Consejo Internacional de Museos⁷, creado en 1946, es la única organización de museos y profesionales de museos con alcance mundial, dedicada a la promoción y desarrollo de los museos. Con aproximadamente 30.000 miembros en 137 países, el ICOM es una red de profesionales de museos que actúan en una amplia variedad de disciplinas relacionadas con el patrimonio y los museos.

El ICOM es una organización no gubernamental que mantiene relaciones formales con la UNESCO y tiene un estatuto consultivo ante el Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas. También se asocia con entidades como la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, la INTERPOL y la Organización Mundial de Aduanas, con el fin de llevar a cabo sus misiones internacionales de servicios públicos, que incluyen la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales y la promoción de la gestión de riesgos y preparación en caso de urgencias para proteger el patrimonio cultural mundial en caso de desastres naturales o provocados por el hombre.

3.2 Los Comités del ICOM

El compromiso del ICOM en la cultura y promoción del conocimiento se ve reforzada por **sus 31 Comités Internacionales dedicados a una amplia variedad de especialidades del museo**. Estos llevan a cabo una investigación avanzada en sus respectivos campos para el beneficio de la comunidad museística. Elaboran informes con recomendaciones marco para todos los profesionales de un sector particular⁸. Los Comités Internacionales son los siguientes:

- AVICOM: Nuevas Tecnologías de la Imagen y del Sonido
- CAMOC: Museos de Ciudades
- CECA: Educación y Acción Cultural
- CIDOC: [Documentación](#)
- CIMAM: [Arte moderno](#)
- CIMCIM: Instrumentos Musicales
- CIMUSET: Ciencia y Técnicas
- CIPEG: [Egiptología](#)
- COMCOL: Incentivar las Colecciones
- COSTUME: Trajes
- DEMHIST: Residencias históricas-museos
- GLASS: Vidrios
- ICAMT: [Arquitectura](#) y Técnicas Museográficas
- ICDAD: [Artes decorativas](#) y [Diseño](#)
- ICEE: Intercambio de Exposiciones
- ICFA: [Bellas Artes](#)
- ICLM: Museos literarios
- ICMAH: [Arqueología](#) e Historia
- ICME: [Etnografía](#)
- ICMEMO: Museos en memoria de víctimas

7 En inglés, International Council of Museums, ICOM

8 V. SOTO CABA, *Patrimonio Histórico Artístico*, Ramón Areces, 2011, pp 237

- de crímenes públicos
- ICMS: Seguridad en los museos
- ICOFOM: [Museología](#)
- ICOM-CC: [Conservación](#)
- ICOMAM: Armas e Historia Militar
- ICOMON: Museos monetarios y bancarios
- ICR: Museos Regionales
- ICTOP: Formación del personal
- INTERCOM: Gestión
- NATHIST: [Historia Natural](#)
- MPR: Marketing y [Relaciones Públicas](#)
- UMAC: Museos y colecciones universitarias

El ICOM incluye también 117 comités nacionales que aseguren que los intereses de la organización se gestionan en sus respectivos países. Los Comités Nacionales representan a sus miembros en el ICOM, y contribuyen a la aplicación de los programas de la organización.

3.2 El Código deontológico del ICOM para los museos

El ICOM aprobó su Código deontológico para los Museos en 1986, una herramienta de referencia que establece estándares de excelencia a la que todos los miembros de la organización se deben adherir. Este código, traducido a 36 idiomas, revisado en el 2006, establece los valores y principios compartidos por el ICOM y la comunidad museística internacional. Estas normas de autorregulación por parte de los museos incluyen principios básicos para la gobernanza del museo, la adquisición y gestión de las colecciones, y las reglas para la conducta profesional. Fija las normas mínimas de conducta y de práctica profesional para los museos y su personal. Al afiliarse a la organización, los museos del ICOM se comprometen a respetar este Código.

Los museos actúan ateniéndose a la legalidad, de conformidad con las legislaciones internacionales, regionales, nacionales y locales, y con las obligaciones impuestas en los tratados. Además, sus órganos rectores deben cumplir con todas las responsabilidades legales u otras condiciones relativas a los diferentes aspectos del museo, sus colecciones y su funcionamiento.

3.4 El marco jurídico

1 - Legislación nacional y local. Los museos deben actuar de conformidad con todas las disposiciones legales nacionales y locales, así como respetar las legislaciones de otros Estados en la medida en que afecten a sus actividades.

2 - Legislación internacional. La política de los museos debe acatar los siguientes instrumentos jurídicos internacionales que sirven de normas para la aplicación del *Código Deontológico del ICOM para los Museos*:

- la [Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado](#) (Convención de La Haya, Primer Protocolo de 1954 y Segundo Protocolo de 1999);
- la [Convención de la UNESCO sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales](#)
- la [Convención sobre el Comercio Internacional de Especies Amenazadas de Fauna y Flora Silvestres](#) (Washington, 1973);
- la Convención de las Naciones Unidas sobre la Diversidad Biológica (1992);
- el [Convenio de UNIDROIT sobre los bienes culturales robados o exportados ilícitamente](#) (1995);
- la [Convención de la UNESCO sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático](#) (2001);
- la [Convención de la UNESCO para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial](#) (2003).

4. Las medidas de Fomento

4.1 Actuaciones, beneficios sociales y empresariales. El mecenazgo cultural

Como instituciones de servicio público, resulta lógico que los museos reciban financiación pública, lo que no es incompatible con incrementar sus recursos por otras vías. El mecenazgo y patrocinio (tan habituales y desarrollados en los museos del área anglosajona, especialmente en los norteamericanos) adquieren una doble dimensión positiva: aportan los medios necesarios y un incentivo externo al validar los proyectos el patrocinador o mecenas. Esto conlleva la necesidad de poder actuar dentro de un marco legal y fiscal adecuado y estimular la participación de instituciones privadas, que en el apartado anterior hemos visto cómo se trata esta cuestión en las leyes españolas sobre patrimonio y mecenazgo. Jurídicamente, el término oneroso conlleva una prestación mutua entre partes, contraprestaciones compensatorias. Esto se refiere al patrocinio. El mecenazgo es una prestación de dirección única, sin prestación recíproca. El mecenas busca mejorar la institución.

Patrocinio - El patrocinio de exposiciones y de otros programas museísticos es una de las formas más productivas por las que el sector privado puede contribuir a la vida de los museos. Desafortunadamente, voces partidarias de recortes drásticos del gasto público han contribuido a divulgar la idea de que el patrocinio es la panacea que ha de sustituir a subvenciones y subsidios públicos, pero el patrocinio sólo ha podido representar poco más que una contribución testimonial a las necesidades de financiación de museos. El patrocinio del sector privado ha sentado plaza como una de las posibilidades reales para incrementar la financiación, sobre todo cuando se combina con la presencia de socios corporativos. Por ello, los museos están obligados a tener políticas de patrocinio que articulen su misión institucional y aseguren un control sobre los contenidos y estilo de las exposiciones y programas con patrocinadores. El reconocimiento público a la contribución de los patrocinadores deberá incluir siempre una declaración sobre la responsabilidad absoluta del museo sobre contenidos y estilo de los programas. Un número creciente de empresas consideran que el apoyo a las actividades de los museos son una parte de sus estrategias de marketing o de sus políticas de relaciones públicas. Los museos deben responder activamente a esta tendencia procurando identificar patrocinadores potenciales.

Donaciones - La historia de muchos museos está ligada a importantes legados y regalos. Estas donaciones fueron hechas en su mayor parte en épocas en las que no existían ventajas fiscales, lo que este tipo de acto filantrópico perseguía era establecer un memorial perdurable de alto valor cultural y educativo para las generaciones venideras. Estos donantes aún existen y hay ventajas fiscales interesantes aunque haya tendencia a reducirlas. Existen otras motivaciones para realizar donaciones: ahorrar impuesto sobre plusvalías, cumplir leyes sobre importación y exportación de bienes culturales y obtener una compensación. La donación hace responsable al museo de conservar el material donado. Por esto, la donación de una colección debería ir acompañada de una contribución económica para la conservación.

4.1.1 Programas de patrocinio en España

En lo que respecta al **ámbito del Patrimonio Histórico Español**, el patrocinio es tema de actualidad e interés para una sociedad civil cada día más comprometida con la conservación de su legado cultural. El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, concededor de esta realidad, ofrece un amplio abanico de posibilidades para que las empresas y particulares puedan participar activamente en la conservación, documentación, exposición, adquisición y difusión del Patrimonio Histórico Español. De estas iniciativas se pueden beneficiar los museos, las exposiciones temporales y los bienes muebles e inmuebles que conforman el Patrimonio Histórico, que pueden ser objeto de múltiples intervenciones para su conservación y restauración. Cabe recordar el elevado número de bienes declarados en España Patrimonio Mundial por la Unesco y que merecen la máxima atención de los ciudadanos. Los beneficios que estas actuaciones revierten a las empresas y

particulares colaboradores pueden ser medidos no sólo en términos económicos y de desgravación fiscal, sino que la asociación de éstas a una labor cultural de tanta trascendencia les aporta un valor añadido ante la sociedad. El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte se pone a disposición de la iniciativa empresarial, particulares y entidades bancarias para hacer realidad sus propuestas.

El concepto de **mecenazgo cultural** incorpora hoy la idea de participación social en la conservación y el enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español. Las necesidades de conservación y restauración que requiere el patrimonio cultural en España han confirmado que, a pesar del incremento de los presupuestos de las administraciones públicas, son necesarias aportaciones privadas para su conservación. La financiación de actividades culturales en las áreas citadas viene favoreciendo, como práctica más habitual, la organización de exposiciones temporales. Su importancia no sólo radica en la divulgación de relevantes bienes culturales, sino en la labor previa de investigación, catalogación, restauración, etc.

En estrecha relación con estas últimas funciones, la iniciativa privada puede participar junto a los museos en labores tan importantes como la publicación de catálogos científicos, folletos divulgativos, apoyo a campañas publicitarias, organización de cursos, renovación de la exposición permanente, equipamientos, accesibilidad a discapacitados, restauración y adquisición de colecciones. Actuaciones que por su perdurabilidad rentabilizan el esfuerzo económico.

4.1.2 Líneas prioritarias de Patrocinio y Mecenazgo

Son las actividades de los museos susceptibles de recibir el apoyo de personas o entidades privadas. La participación privada en la actividad de los museos tiene su forma más habitual en el apoyo a las distintas funciones y tareas que confluyen en las exposiciones temporales. Junto con éstas, algunas de las líneas de actividad de los museos en las que la aportación privada puede materializarse son las siguientes:

Colecciones

- Adquisición y donación de bienes culturales
- Restauración
- Investigación y Documentación

Difusión

- Exposiciones
- Publicaciones
- Actividades para el público

Arquitectura y equipamientos

- Arquitectura y equipamientos

4.2 Legislación en torno al patrocinio y el mecenazgo en España

La Legislación que en el estado español afecta al Patrocinio y Mecenazgo se encuentra fundamentalmente en las siguientes normas:

- Ley 34/1998, de 11 de diciembre, General de Publicidad (1988).
- Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al Mecenazgo.
- Ley 50/2002, de 26 de diciembre, de Fundaciones.
- Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual.
- Ley 2/2011, de 4 de Marzo, de Economía Sostenible.
- Ley 14/2011, de 1 de Junio, de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación.
- Real Decreto 1624/2011, de 14 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de

Desarrollo de la Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual, en lo relativo a la comunicación comercial televisiva.

- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

La Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español recoge una serie de incentivos fiscales en el campo del Patrimonio, en el Título VIII denominados "medidas de fomento".

La Ley 49/2002 de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo, tiene el objetivo de fomentar las iniciativas de mecenazgo y promover la participación de la sociedad civil en la defensa del patrimonio artístico de dos formas:

- Incrementando los incentivos fiscales al mecenazgo
- Mejorando la fiscalidad de las entidades sin fines lucrativos.

En el artículo 17, se reconoce como mecenazgo los donativos, donaciones y aportaciones realizadas a favor de las entidades recogidas en el artículo 16:

- Entidades sin fines lucrativos a las que sea de aplicación el régimen fiscal establecido en el Título II de esta ley.
- El Estado, las Comunidades Autónomas y las entidades locales, así como los organismos autónomos del Estado y las entidades autónomas de carácter análogo a las Comunidades Autónomas y de las entidades locales.
- Las universidades públicas y los colegios mayores adscritos a las mismas.
- El Instituto Cervantes, el Institut Ramon Llull y las demás instituciones con fines análogos a las Comunidades Autónomas con lengua oficial propia.

Los artículos 25 a 27 señalan otras formas de mecenazgo:

- Convenios de colaboración empresarial en actividades de interés general.
- Gastos en actividades de interés general.
- Programas de apoyo a acontecimientos de excepcional interés público.

Leyes y Reales Decretos sobre Fundaciones, a nivel Estatal son:

- Ley
 - [La Constitución Española de 1978](#)
Número B.O.E: 311 , 29/12/1978
Número Disposición: 1978
 - [Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo.](#)
Número B.O.E: 307 , 24/12/2002
Número Disposición: 49/2002
 - [Ley 50/2002, de 26 de diciembre, de Fundaciones.](#)
Número B.O.E: 310 , 27/12/2002
Número Disposición: 50/2002
- Real Decreto
 - [Real Decreto 384/1996, de 1 de marzo, por el que se aprueba el Reglamento del Registro de Fundaciones de competencia estatal.](#)
Número B.O.E: 77 , 29/03/1996
Número Disposición: 384/1996
 - [Real Decreto 1270/2003, de 10 de octubre, por el que se aprueba el Reglamento para la aplicación del régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo.](#)
Número B.O.E: 254 , 23/10/2003
Número Disposición: 1270/2003
 - [Real Decreto 1337/2005, de 11 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de fundaciones de competencia estatal.](#)
Número B.O.E: 279 , 22/11/2005
Número Disposición: 1337/2005

TEMA 5. Gestión de museos y colecciones

1. Diferentes modelos de gestión

1.1 3 tipos generales de gestión

1.2 Particularidades nacionales: Modelos francés, inglés y español

2. La elaboración del plan museológico

2.1 Fases del Plan Museológico

2.2 Los proyectos

2.3 Conclusiones

3. Órganos para la gestión financiera del museo

4. Patronatos y administración financiera del museo

4.1 Funciones y responsabilidad

4.2 Los comités del patronato

4.3 Forma de actuación del patronato

*A través de este tema se trata de **conocer cómo se gestionan las instituciones museísticas**. Hay que tener en cuenta que los modelos anglosajones de gestión difieren notablemente de los modelos españoles o del arco mediterráneo, si bien cada vez más, los modelos tienden a asemejarse.*

El propósito de la gestión del museo es facilitar la toma de decisiones que conducen a la consecución de la misión del museo, al cumplimiento de su mandato y a la ejecución de sus objetivos a corto y a largo plazo para cada una de sus funciones.

Para precisar el propósito global de un museo es necesario expresarlo en términos de MISIÓN: las razones permanentes y profundas de la existencia del museo; MANDATO: el objeto de dedicación de la institución, es la misión del museo en el terreno de la realidad objetiva; METAS: hitos cualitativos de largo alcance a superar en lo que respecta de desarrollo de colecciones, conservación y servicios al público; y OBJETIVOS: las expresiones cuantitativas de alcance limitado de cada uno de los pasos que la institución debe dar en dirección a los objetivos de largo alcance. Con el fin de facilitar el cumplimiento de la misión, el mandato, las metas y los objetivos, la gestión ha de estar preparada para desempeñar hasta cinco funciones:

- 1) INSPIRAR con sentido de la misión del Museo
- 2) COMUNICAR el mandato del Museo
- 3) DIRIGIR los esfuerzos hacia la consecución de las metas
- 4) CONTROLAR la consecución de los objetivos
- 5) EVALUAR el cumplimiento de las funciones del museo

El museo es una empresa con los mismos objetivos, estructura organizativa, planificación y control, que por encima de su finalidad patrimonial, educativa y cultural en ciertas partes del mundo y así le exige que sea una industria cultural autofinanciada. Esto significa que el museo debe aplicar modelos de gestión flexibles y contratar directivos que sepan atraer recursos ajenos.

Un museo bien gestionado requiere claridad en la definición de su misión y objetivos; habilidad para formular y concretar estrategias de trabajo en equipo; capacidad para establecer planes operativos en plazos concretos; una estructura de gobierno que provea la visión y recursos requeridos, a ser posible diversificados, instalando nociones de eficacia y de racionalización en la gestión; en la plantilla: competencia, lealtad, estabilidad, mutuo respeto, motivación cierta independencia de cada uno de los integrantes; mantenimiento de una positiva imagen pública; y unas instalaciones apropiadas.

1. Diferentes modelos de gestión

Cuando una institución alcanza un cierto grado de complejidad es preciso adoptar nuevos estilos de gestión y de dirección. La organización de un museo está en alto grado condicionada por el tipo de institución que asume su titularidad (titular es la persona, institución o autoridad tutelar que asume la responsabilidad legal y económica de un museo). De hecho sólo hay tres tipos de autoridades tutelares posibles: públicas, privadas y mixtas, lo que da lugar normalmente a tres modelos teóricos de gestión que influyen en la filosofía gestora, la forma de administrar el día a día y el tipo de recursos manejados por los museos.

1.1 3 tipos generales de gestión

Existen tres tipos de autoridades tutelares y tipo de organización gestora:

Las administraciones públicas directamente o a través de organismos dependientes, consorcios o fundaciones públicas

Los particulares y las empresas privadas (incluyendo universidades privadas) fundamentalmente a través de asociaciones o sociedades sin ánimo de lucro y de fundaciones privadas

Las iglesias

Tales entes gestores dan lugar a tres grandes modelos de gestión de organizaciones (con niveles de flexibilidad variable de sus actos gestores):

1. Organizaciones dependientes orgánicamente
2. Organizaciones dependientes con autonomía de gestión.
3. Organizaciones independientes

1. Dependencia orgánica – Son organizaciones dependientes orgánicamente todas aquellas que dependen funcionalmente de un departamento o instituto de una administración pública, una empresa, una iglesia o una universidad. Pueden ser museos tanto públicos como privados y forman parte indisociable de tales autoridades tutelares, y sus empleados son generalmente funcionarios cuando se trata de una administración pública, o contratados en los demás casos (no suele haber voluntarios). Son organizaciones dependientes orgánicamente, por ejemplo, el Museo Sorolla de Madrid (del Ministerio de Cultura) o el Hunterian Museum de la Universidad de Glasgow. No gozan de ningún grado de autonomía de gestión, ni administrativa ni económica. La estructura de gestión habitual se corresponde con la pirámide jerárquica, con un director en el vértice nombrado por la autoridad tutelar. Puede contar con un consejo con funciones puramente asesoras. Bajo la autoridad del director la organización se estructura por secciones o departamentos de carácter disciplinario o funcional según el caso y tamaño. El personal es responsable técnicamente ante el director. La financiación proviene directamente y de forma exclusiva del ente tutelar, en forma de una asignación anual fija que ya está prevista con anterioridad y convenientemente reflejada en los presupuestos generales del mismo. No cabe contar con rentas generadas por el museo porque pasan a la autoridad tutelar directamente.

La mayor preocupación de este tipo de museos es la falta absoluta de autonomía para funcionar, con problemas asociados de limitación de libertad de movimientos, trabajo condicionado y rutinario, forzada adherencia a unas partidas económicas presupuestadas y falta de eficacia y de incentivos. Los fondos, el edificio y las instalaciones son normalmente propiedad del titular.

2. Dependencia con autonomía de gestión – Muchos titulares públicos han tendido en los últimos años a ceder capacidad de gestión a sus museos, transformándolos en organizaciones autónomas. Dos tipos de problemas han impulsado esta tendencia, en primer lugar los recortes presupuestarios han aconsejado la capacitación de los museos para procurarse ingresos suplementarios por sí mismos. En segundo, para evitar conflictos internos de carácter corporativo. Estos museos siguen siendo orgánicamente dependientes aunque ahora disponen de un nivel de autonomía de gestión que se focaliza en un patronato, junta o consejo, como el Museo del Prado. Este patronato es nombrado por la autoridad tutelar que se reserva para sí un número representativo de votos en el mismo y se completa con el director y con representantes de entidades con presencia social, economía o cultural del entorno del centro. Es un órgano con poderes como proponer y nombrar al director, supervisar su trabajo, trazar las grandes líneas de actuación (planes y políticas) conjuntamente con el director, dar aprobación a los grandes proyectos y contribuir a la viabilidad económica-financiera del museo. Si se trata de museos de la administración pública los empleados son funcionarios o contratados, en los demás casos sólo contratados. El empleador es la autoridad tutelar o titular y no el propio museo.

Aunque la pirámide jerárquica con su típico organigrama en forma de árbol siga siendo el modelo estructural organizativo más usual, en ciertos museos se tiende a ensayar modelos alternativos, como el funcionamiento por grupos de trabajo abiertos y dinámicos que suman o restan gente en función de sus especialidades y del programa que se va a realizar.

Su sistema de financiación se similar al de las organizaciones totalmente dependientes, pero se tiende en algunos casos y países a sustituir la asignación presupuestaria anual pro subvenciones (una asignación refleja una cantidad fija prevista con anterioridad, una subvención es aleatoria en cuanto al montante pero puede seguir teniendo la misma periodicidad, pero hay que pedirla). En lo que respecta a los activos, pueden tener distintos propietarios públicos o privados, o estar en manos de una única administración pública. Si se trata del primer caso, los propietarios estarán representados en el patronato.

3. Organizaciones independientes – Son aquellas sin ánimo de lucro, reglamentadas por la correspondiente ley y regidas por un patronato. Suelen ser asociaciones o fundaciones y su propósito es el servicio a la sociedad. Este tipo de organizaciones existen en todo el mundo y van haciéndose un espacio entre las que gestionan el patrimonio cultural y poseen museos. Son muy habituales en Estados Unidos, donde tienen larga tradición. Así es el Museo Franz Mayer de artes aplicadas de México DF, o el museo de la Fundación Miró de Barcelona. Muchas veces poseen museos con plenitud de poderes y responsabilidades, aunque no es extraño el caso de que solamente los gestionen por cesión contractual del ente propietario del bien (una administración pública, un particular o una empresa). Para tener el estatus de organización independiente sin ánimo de lucro han de registrarse unos estatutos en la debida dependencia de la administración pública, lo que les proporciona ciertas ventajas fiscales. Estos museos son entidades regidas por un patronato o junta con plenos poderes para actuar públicamente y con capacidad suficiente para sumir la plena responsabilidad legal y económica de la entidad de acuerdo con la legislación de cada país. Tal órgano de gobierno suele tener carácter electivo entre los miembros de la entidad, aunque no es raro que parte o todos los miembros del patronato pueden representarse a sí mismos o a entidades o instituciones de la comunidad. Con sus plenos poderes, el patronato contrata al director y al resto del personal, y garantiza la misión o propósito del museo, así como su viabilidad económica.

La estructura interna sigue el modelo de pirámide jerárquica o del modelo de grupos de trabajo según la cultura empresarial de la organización, aunque siempre poniendo mucho énfasis en el dinamismo y la eficacia de los empleados, director incluido. Su financiación es compleja porque se procura sus propios medios. Por su carácter no lucrativo puede solicitar subvenciones. Para programas específicos e inversiones es habitual recurrir al patrocinio de empresas y particulares y a las donaciones privadas. Esta forma de obtener rentas se ve facilitada cuando hay patronos que representan a entidades ciudadanas o empresas comprometidos con el propósito del museo.

Entidad privada – Los museos creados con el objetivo de obtener beneficios privados no pueden ser clasificados como tales según la definición de la UNESCO. Las personas que poseen museos privados suelen poseer las colecciones e instalaciones, financiándolos directamente. El propietario contrata al director.

1.2 Particularidades nacionales: Modelo Francés, inglés y español⁹

Modelo francés - El modelo francés, desde el texto de **G.H. Rivière** (1989) que recoge sus experiencias a lo largo de la década de los '70 en el *Course de muséologie générale contemporaine* (1971-1982) muestra la institución también desde su **faceta de organización y programación**. En las *Lecciones de Museología* se valora la importancia del Programa museístico, con unos requerimientos museográficos y arquitectónicos que se traducirán posteriormente en un proyecto de edificio y museo. Dentro del volumen de Rivière, G. Collin subraya el necesario y “continuo ir y venir que conduce del Programa al proyecto y de éste al Programa” y, en ese sentido, la perfecta adecuación entre los objetivos de la institución y su exposición conceptual con el proceso práctico de la programación.

En la misma línea, los trabajos de 1979 y 1989 de Patrick O’Byrne y Claude Pecquet, arquitectos-programadores del Centro Georges Pompidou de París y el Museo d’Orsay, insistían en el interés del necesario detenimiento y la reflexión previa a todo proyecto de museo.

El caso de los museos estatales franceses supone un interesante ejemplo como método de trabajo. **La creación de un museo por parte del Estado demanda, más allá de la firme voluntad, rigor y método.** Un documento, a modo de ficha de trabajo práctica, establece, entre otras cuestiones, la contratación inmediata de un *chargé de mission* que tenga la cualificación de conservador territorial del patrimonio o de un agregado territorial de conservación del patrimonio (especializado en museos), según el ordenamiento vigente en Francia. Esta figura profesional se encarga de elaborar y dirigir el proyecto. El proyecto cultural francés define el concepto de museo y sus objetivos, apoyándose en cuatro ejes fundamentales:

- Las colecciones
- Los espacios
- El público
- El personal de la institución

Modelo inglés - La reciente literatura anglosajona especializada en el terreno de la planificación y la gestión museística presenta hitos teóricos destacados con la publicación de los trabajos de K. Moore y Dexter Lord y Lord. El ya clásico de Moore insistía en la necesaria puesta en marcha de una serie de aspectos básicos de cara al establecimiento y mantenimiento de un proyecto museístico: a) una organización estable y adecuados medios, b) un plan definido, bien estructurado, de acuerdo con las posibilidades de la institución y las necesidades de la comunidad a la cual se dirige, c) un conjunto de colecciones, d) recursos humanos, con una plantilla estable de conservadores competentes, d)

9 Viene de <http://www.mcu.es/museos/docs/MC/PM/planificacion.pdf>

espacios en un edificio adecuado para tal fin, y f) medios con los que trabajar, esto es, asistencias, infraestructuras y equipamientos para desarrollar las funciones museísticas convenientes.

La obra de Dexter Lord y Lord propone “una respuesta profesional contemporánea a los distintos retos del museo con el objetivo de mantener una institución que desarrolle todas las funciones museísticas eficazmente”. La planificación es considerada la herramienta necesaria ante las cambiantes necesidades del público, real y potencial, y las propias demandas del museo en el cumplimiento de sus fines.

Modelo español - Los museos públicos, mayoritarios en España, son normalmente de gestión más rígida que los privados porque están obligados a cumplir con la legislación que regula los actos jurídicos de todas las administraciones públicas, caso de los contratos, por ejemplo. Dicho de otra forma, las autoridades que tutelan a los museos predeterminan el grado de flexibilidad en la gestión.

2. La elaboración del Plan Museológico ¹⁰

Las funciones básicas del museo están recogidas en el marco institucional español en la Ley de Patrimonio Histórico Español 16/1985 de 25 de Junio, artículo 59.3, y en el Real Decreto 620/1987 por el que se desarrolla el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y el Sistema Español de Museos en su artículo 1. “(...) *son Museos las Instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural (...)*”.

La dimensión actual del museo exige a sus responsables la definición de la institución desde un punto de vista conceptual, con el fin de que sirva de fundamento para el establecimiento de sus planes de trabajo, sus prioridades y objetivos de futuro. Este análisis debe realizarse con una metodología establecida y clara que posibilite su elaboración y comprensión, ordene la posterior adopción de decisiones, concluya con un diagnóstico de situación y, al mismo tiempo, se convierta en un documento de futuro tanto para el propio museo como para los órganos administrativos responsables. Esto es el **Plan Museológico**.

Lo anteriormente expuesto puede sintetizarse en dos puntos: 1) El Plan Museológico es entendido como una **herramienta básica e imprescindible para la definición del museo**. y 2) Es necesario establecer un único y claro método de trabajo que permita su elaboración. En España, la normativa estatal y autonómica en materia de Patrimonio Histórico y Museos reconoce la necesidad de Planes Museológicos, entendidos como requisitos imprescindibles para que una institución sea reconocida como museo. La **elaboración del Plan Museológico**, tanto si se trata de la creación de un nuevo museo como del replanteamiento de una institución ya existente, es necesaria para:

1. *La ordenación del trabajo interno del museo* – La propia redacción del Plan obliga a un esfuerzo de recopilación y análisis de información que produce un mejor conocimiento del museo a todos los niveles. Además permite detectar las relaciones de dependencia entre los distintos ámbitos del museo, tener siempre presentes los objetivos y situar cada acción individual en relación con ellos.
2. *La relación con los responsables administrativos y políticos* - El documento facilita la comunicación ya que ayuda a expresar con claridad las necesidades del museo, a evaluar el rendimiento de los recursos obtenidos y a justificar sus peticiones.
3. *La definición de los proyectos* – El Plan Museológico también establece las necesidades en las distintas áreas del museo que los proyectos deben resolver y los requerimientos específicos a cumplir.

10 Viene de <http://www.mcu.es/museos/MC/PM/Concepto.html>

2.1 Fases del Plan Museológico ¹¹

El Plan Museológico se estructura en dos fases sucesivas en el tiempo:

- I. Definición de la institución
 - I.1. Planteamiento conceptual
 - I.2. Análisis y evaluación
- II. Programas

Fase I - Definición de la Institución

I.1 Planteamiento conceptual - La responsabilidad del museo como institución cultural garante de la adquisición, conservación, investigación, comunicación y exhibición de bienes culturales de muy diferentes naturalezas, obliga a sus responsables a una definición formal de la institución en la que se establezcan los principios básicos que guiarán la actividad del museo y la consecución de sus objetivos, con el fin de dotarlo de identidad, singularidad y relevancia. Este planteamiento conceptual del museo debe ser elaborado por su equipo científico y técnico, que establecerá con absoluta claridad y objetividad, de forma concisa y ordenada, el propósito global del museo.

El museo, por la propia definición de la institución y la naturaleza de sus colecciones, deberá definir el ámbito museístico en el que se sitúa -local, nacional o internacional-. Mostrará su singularidad e importancia en relación con los ya existentes en su disciplina académica y apuntará sus relaciones o nuevas aportaciones respecto de otras instituciones científicas afines. Como referente, la definición conceptual que abre el Plan Museológico de un museo ya creado debe inspirarse en los principios establecidos en su norma fundacional, en el caso de que éstos sigan considerándose válidos y no sean objeto de revisión. En el caso de un museo aún no existente o sujeto a una reorganización, el desarrollo del Plan debe ser el instrumento imprescindible para su futura creación o reorganización, y en él se recogerán los principios básicos que igualmente quedarán reflejados en su norma de creación. **En suma, el planteamiento conceptual del museo es el primer capítulo que siempre debe constar en el Plan Museológico**, con independencia de la situación en la que se encuentre el museo. Sin duda alguna, es el punto de partida obligatorio ante cualquier iniciativa museística.

I.2 Análisis y evaluación - Esta fase debe representar un profundo análisis de la institución que permita realizar un diagnóstico en todas sus áreas funcionales, recursos y servicios, con el fin de dibujar la realidad del museo, detectar de forma clara y precisa sus principales carencias y establecer un primer orden de actuación a partir de las conclusiones elaboradas.

La fase de Análisis y evaluación se completará en su totalidad en el caso de museos ya existentes. En el supuesto de museos no creados desde el punto de vista normativo, se detallarán todos aquellos aspectos de partida que puedan ser analizados, por ejemplo, una colección preexistente, un solar o un edificio designado a tal fin..., siguiendo el mismo esquema propuesto en esta fase. En ambos casos deberá desarrollarse igualmente el planteamiento conceptual del museo y la totalidad de los programas.

Desde esa óptica, este capítulo contemplará el desarrollo de los siguientes puntos (Anexo 2):

- 1. Historia y carácter de la institución
- 2. Colecciones
 - 2.1 Definición
 - 2.2 Incremento de colecciones
 - 2.3 Documentación

11 Viene de <http://www.mcu.es/museos/MC/PM/FasesPlanMuseologico.html>

- 2.4 Investigación
- 2.5 Conservación
- 3. Arquitectura
 - 3.1 Sede/s
 - 3.2 Espacios
 - 3.3 Accesos y circulaciones
 - 3.4 Instalaciones
- 4. Exposición
- 5. Difusión y comunicación
 - 5.1 Definición de público
 - 5.2 Servicios
 - 5.3 Actividades
- 6. Seguridad
- 7. Recursos Humanos
- 8. Recursos Económicos
- 9. Evaluación final

La mirada sobre el museo, tal como se ha indicado, debe ser la actual, pero en algunos casos será imprescindible volver la vista hacia el pasado más o menos cercano, con el fin de trazar la trayectoria del museo, su evolución a lo largo de los años y poder analizar las razones de sus cambios. La cumplimentación de la información solicitada según la propuesta adjunta en el Anexo 2 permitirá la elaboración de un apartado, denominado Evaluación final, cuyo objetivo será sintetizar de forma clara y concreta los principales valores y/o las carencias de la institución. Además estimará si ésta cumple o no los requisitos mínimos que respondan a su planteamiento conceptual y establecerá un apunte sobre la solución de las necesidades del museo y un orden de prioridades en la elaboración de los programas y en las intervenciones, de forma que responsables técnicos y políticos puedan adoptar una primera decisión sobre la actuación a realizar. **En síntesis**, este capítulo surge como base para diseñar un plan de futuro coherente y rentable que permita calibrar la propuesta desde muy diferentes puntos de vista: técnico, económico, cultural, político...

Fase II - Programas

Tras las oportunas decisiones técnicas, se expone esta segunda fase del Plan Museológico donde se aglutinarán las diferentes líneas de acción necesarias para la ejecución de los objetivos trazados. Los documentos de programa presentan una doble vertiente:

1. Cada programa consta de una parte genérica con los criterios básicos, los protocolos, los procedimientos de actuación o políticas generales en cada una de las áreas del museo y las normativas que son de aplicación a actividades, espacios o funciones específicas .

2. Cada programa establece con claridad las necesidades y los requisitos que deben resolver los distintos proyectos. La correcta elaboración de los programas será la única garantía de que los proyectos ejecutados respondan a las necesidades del museo.

Los programas serán el instrumento que posibilite la materialización de la teoría museológica, expresada en los documentos previos, en soluciones prácticas de carácter museográfico, es decir, la museología convertida en museografía.

La elaboración de todos los programas, apuntados en el Anexo 2, a través de los proyectos, no tiene por qué ser paralela en el tiempo. Su consecución estará estrechamente relacionada con el orden de prioridades establecido en la Evaluación final del documento de Análisis y evaluación y con las relaciones que inevitablemente se establecen entre los distintos programas, tal y como se verá más adelante.

Los diferentes programas propuestos para su desarrollo son (Anexo 3):

1. Programa Institucional
2. Programas de Colecciones
 - 2.1. Programa de incremento de colecciones
 - 2.2. Programa de Documentación
 - 2.3. Programa de Investigación
 - 2.4. Programa de Conservación
3. Programa arquitectónico
4. Programa de Exposición
5. Programa de Difusión y Comunicación
6. Programa de Seguridad
7. Programa de Recursos Humanos
8. Programa Económico

Como puede apreciarse, **se ha establecido una clara correspondencia entre los puntos que comprende el documento de análisis y diagnóstico y el de los programas a elaborar**, ya que por una parte se recoge la situación actual del museo en diferentes aspectos y, por otra, las necesidades propuestas por el equipo del museo para esos mismos aspectos, articuladas a través de los correspondientes programas, que se materializarán en los distintos proyectos. Cada programa presenta, tal como se expone en el Anexo 3, un tratamiento y una estructura diferente, adaptada a los contenidos específicos de su ámbito de actuación.

Los **programas constituirán el documento base de trabajo** para arquitectos, ingenieros, museógrafos, comunicadores, gestores de personal, diseñadores gráficos..., responsables de desarrollar los proyectos para su posterior ejecución. La elaboración de los programas que integran el Plan Museológico es responsabilidad del museo, aunque su carácter pueda exigir en algunos casos la participación de equipos interdisciplinarios. Los programas deben adecuarse a las distintas **escalas de actuación sobre un museo**, que pueden estructurarse en:

Actuaciones integrales – conlleva una intervención que obliga a una acción global sobre la institución con repercusiones en todas las áreas funcionales del museo y que supone, por tanto, un momento de replanteamiento y actualización general de la institución con vistas a su nuevo funcionamiento.

Actuaciones parciales – Estas actuaciones afectan a determinados aspectos del museo, pero no condicionan la totalidad del mismo y, por tanto, no suponen un replanteamiento integral de la institución.

2.2 Los Proyectos ¹²

El objetivo de los proyectos es definir soluciones formales concretas con una programación temporal y económica, es decir, establecer documentos ejecutables que resuelvan las necesidades planteadas en los programas del museo. La información de la que parten estos proyectos está recogida en los distintos programas del Plan Museológico. Como se ha expuesto anteriormente, la elaboración de estos programas resulta indispensable para la puesta en marcha de los proyectos. A diferencia de los programas, que son cauces permanentes del trabajo del museo, los proyectos tienen objetivos definidos, plazos específicos de realización y con frecuencia son ejecutados por profesionales externos al museo con un presupuesto cerrado. Todo proyecto desarrolla un objetivo y cuenta con unos responsables y un plazo de ejecución. **En el proceso de desarrollo de un proyecto pueden establecerse tres fases:**

12 Viene de <http://www.mcu.es/museos/MC/PM/ProyectosPlanMuseologico.html>

Fase I: Estudios previos. En este momento se incorporan todos aquellos estudios necesarios para definir el proyecto y orientarlo. Estos estudios servirán para orientar varios proyectos, incluso la totalidad. Por esta razón, serán concebidos como prolongación y complemento de los programas del Plan Museológico, como medio para verificar las ideas ya suscitadas y para calibrar de forma realista y cuantitativa las necesidades.

Fase II: Redacción del proyecto. Los proyectos propiamente dichos pueden constar de varias fases en su desarrollo. Siguiendo la práctica arquitectónica podemos distinguir entre anteproyecto, proyecto básico y proyecto de ejecución. Cada una de estas fases puede corresponderse, además, con diferentes contratos y, por tanto, no son sólo necesarias desde el punto de vista técnico, sino también desde el administrativo y el presupuestario.

Fase III: Ejecución del proyecto. Una vez aprobado el proyecto por el equipo del museo y los departamentos técnicos, o por quien corresponda en cada caso, se iniciará la fase de ejecución. Se señalaba más arriba la importancia de adecuar los proyectos a las necesidades diseñadas en los programas, para evitar así posibles contradicciones o modificaciones ulteriores. Sin embargo, una vez iniciada la ejecución del proyecto pueden surgir actuaciones imprevistas. La puesta en marcha de los proyectos modificados puede exigir la paralización total o parcial de la ejecución del proyecto, con los consabidos retrasos y aumento de costes.

En definitiva, resulta imprescindible adecuar las distintas fases del proceso de trabajo, desde la elaboración del Plan Museológico hasta la ejecución de los proyectos, así como lograr una correcta coordinación entre los distintos profesionales que intervienen a lo largo de las sucesivas etapas de trabajo. De esta manera el Plan, que parte del equipo del museo, se configura como el documento clave de cara a la planificación de las actuaciones en la institución y la consecución de sus objetivos.

2.3 Conclusiones ¹³

Elaborar unas conclusiones del método de trabajo expuesto supone insistir en una serie de ideas que, aunque ya enunciadas, deben ser resaltadas como puntos de especial atención y sobre los que se sustentan los principios de El Plan Museológico. Estos puntos son:

1. El Plan Museológico es una herramienta de planificación y programación museística, imprescindible para todos los museos, con independencia de su titularidad, gestión o disciplina científica.

2. El Plan Museológico se estructura en dos fases diferenciadas:

Fase I – Definición de la institución

I.1 Planteamiento conceptual

I.2 Análisis y evaluación

Fase II – Programas

3. La relación jerárquica entre programa y proyecto exige que, previamente a la redacción de un proyecto, debe haber sido elaborado el consiguiente programa, entendido éste como el documento en el que el museo establece las necesidades y exigencias que deben ser respondidas, si fuera posible, en el respectivo proyecto. Se trata de un criterio esencial, con el fin de conseguir que las soluciones y propuestas del proyecto sean satisfactorias para la institución.

13 Viene de <http://www.mcu.es/museos/MC/PM/ConclusionesPlanMuseologico.html>

4. La elaboración del Plan Museológico exige una amplia participación de profesionales procedentes de diferentes ámbitos, pero siempre bajo la dirección y coordinación del equipo del museo, junto con las administraciones implicadas, responsables últimos de los objetivos y decisiones adoptadas.
5. La elaboración de los programas integrantes de la Fase II no tiene por qué ser coincidente en el tiempo, ni incluso continua. Su redacción puede ser interrumpida y posteriormente retomada para incorporar información procedente de otros programas y proyectos, y a su vez éstos facilitar requisitos a diferentes programas y proyectos en momentos concretos.
6. La redacción de los programas exige un detenimiento y una reflexión profunda sobre las necesidades del museo. Cuanto mayor sea el grado de desarrollo del programa, más acertada será la consecución del proyecto. El tiempo invertido en la elaboración del programa acortará plazos en la ejecución del proyecto. En cualquier caso, los programas son documentos vivos, en constante revisión y actualización.
7. La fase de redacción de proyecto es el momento crucial en el que el equipo del museo debe analizar detenidamente, junto con su responsable, las soluciones apuntadas, valorar si responden a las exigencias de los programas y si éstas son factibles. Las modificaciones, en su caso, deben realizarse en esta fase, y no tras las aprobaciones administrativas de los proyectos, puesto que esto supondrá la puesta en marcha de nuevos procedimientos de aprobación de modificaciones al proyecto, incrementos presupuestarios y posibles paralizaciones en la ejecución.
8. Es deseable que las instituciones promotoras y responsables de la gestión y tramitación de nuevas intervenciones museísticas, respeten el proceso establecido en el Plan Museológico. La eliminación de fases de trabajo con el objetivo de ahorrar plazos, puede suponer al final del proceso un retraso, u ocasionar un incorrecto funcionamiento de la institución.
9. El Plan Museológico no es un documento cerrado, sino que requiere un proceso continuo de actualización, con el fin de adaptar sus contenidos a los cambios de la institución y de su entorno socio-cultural.
10. El Plan Museológico es la única herramienta museística que puede enlazar, de forma armoniosa y coordinada, la teoría y la práctica, la museología y la museografía.

3. Órganos para la gestión financiera del museo

El tradicional monopolio del Estado en la gestión del patrimonio, no ya en España sino en muchos otros países, no es tan manifiesto como solía hace décadas. En el pasado, sobre todo en el sur de Europa, sólo el Estado tenía la capacidad de atender a la conservación del patrimonio cultural, por el carácter especializado de este trabajo y su enorme volumen. Actualmente la demanda de conservación, uso y consumo de patrimonio ha aumentado mucho, y así su coste. Ello pone al Estado en la disyuntiva de pedir partners en su labor, y a la sociedad en la obligación de reclamar mayor eficiencia de lo público. Los cambios van sucediendo de modo distinto según los países (en Países Bajos los museos ya no dependen de los presupuesto del Estado sino que reciben subvenciones, y han de procurarse sus rentas compitiendo con otros museos por el favor del público). Según Lord y Dexter Lord los subsidios de la administración siguen siendo en todo el mundo la fuente de ingresos más importante de que gozan los museos. En todo caso, los expertos aseguran que el papel del Estado seguirá siendo muy importante. Así pues deben conseguir recursos provenientes del mecenazgo y el patrocinio, tan habituales y desarrollados en los museos del área anglosajona, en los norteamericanos especialmente.

Este planteamiento conlleva la necesidad de poder actuar dentro de un marco legal y fiscal adecuado, y de estimular la participación de empresas e instituciones privadas en las actividades de los museos, públicos, privados o mixtos. Dirigir y gestionar los museos es cada día una labor más compleja. Ha de atenderse a las crecientes demandas sociales mediante los nuevos recursos financieros; y a las nuevas perspectivas de modernización de las instituciones. De ahí que se intensifiquen los estudios de gestión dentro de los más amplios de la museología.

Según Côté, el organigrama del consejo de administración de un museo tendría un Consejo de Administración por encima del Director General. Este consejo asumiría los siguientes roles:

- Objetivos: determinación de los objetivos a aprobar
- Personal: contratación del director general
- Presupuesto: Aprobación del presupuesto y aprobación de los gastos por arriba de un cierto límite
- Políticas globales: su correspondiente aprobación a propuesta del director
- Búsqueda de medios financieros: responsabilidad en los enfoques del medio
- Programa de exposiciones: aprobación de dicha política
- Colecciones: aprobación de la política. Se forma, normalmente, un comité de adquisiciones
- Relaciones públicas: compartidas

Modelos comparativos de financiación

1. El modelo español no difiere mucho del de otros países del sur europeo donde es el sector público quien domina. Las diferencias esenciales radican de nuestra organización territorial donde las competencias de cultura están traspasadas a las Comunidades Autónomas y la administración central se ha descargado de compromisos financieros con respecto a un número importante de museos de mediano tamaño. Si siguen siendo financiados por el Estado los museos del Ministerio de Cultura mediante asignaciones presupuestarias anuales. Para algunos expertos este modelo es demasiado restrictivo y piden una renovación del mismo por su excesiva dependencia presupuestaria que los aleja de una línea de avance hacia la autogestión. La financiación procedente del patrocinio y el mecenazgo no acaba de cuajar del todo debido al carácter restrictivo de los expertos y a las leyes que deben facilitararlo

2. En Francia la financiación de los museos está totalmente centralizada y todos los museos públicos se financian a través de la Direction des Musées de France, dependiente del Ministerio de Cultura. Los más importantes se beneficia de unas condiciones de gestión diferentes a las de los demás, que les permiten gozar de mayor autonomía a la hora de gastar lo presupuestado para ellos. A nivel regional el Ministerio está representado por las Directions Regionales des Affaires Culturelles.

3. En Alemania el sistema de descentralización es similar al español. Los 16 Lander gestionan su propio presupuesto cultural. Los museos locales, Heimatmuseen, se nutren de esos presupuestos regionales y de los municipales. Este sistema deja desasistidos a los grandes museos nacionales.

4. La mayoría de los museos italianos dependen de la administración pública. Los nacionales del Ministerio del Patrimonio y los Asuntos Culturales, y los regionales y locales de sus correspondientes administraciones. Dado el elevado gasto que representa el patrimonio en Italia, se está desarrollando un sistema mixto por el cual las administraciones públicas ya no se hacen cargo de todo el gasto, sino que empiezan a compartirlo con otras fuentes de financiación privadas

5. En los Países Bajos hay una clara separación entre los museos nacionales y los demás. Los primeros son gestionados actualmente por fundaciones independientes privadas que compiten entre ellas para obtener subsidios del Departamento de Política Cultural, dependiente del Ministerio. Los

demás son financiados por una bolsa de fondos que procede de las autoridades locales, regionales y de entidades privadas

6. En el Reino Unido existe un complejo sistema. No hay un presupuesto ministerial centralizado para los museos públicos. Sólo los grandes museos nacionales tienen garantizadas asignaciones ministeriales para el día a día. Los demás, según sean regionales, locales o privados, han de acudir a las diferentes fuentes públicas que existen y presentar sus méritos y proyectos. La financiación pública parte del Heritage Lottery Fund, para los regionales es el programa Renaissance in the Regions. Para hacer efectivas las subvenciones, estos museos han de asegurarse el 50% del montante que necesiten y que suele proceder de ayudas locales o regionales, o de campañas populares. Estos fondos son sólo una parte de la financiación. Algunos organismos gubernamentales dan subvenciones a ciertos programas concretos que realicen los museos. Para que todas las instituciones patrimoniales, incluidos los museos, puedan adquirir y preservar inmuebles, colecciones y obras de arte amenazadas de excepcional importancia para el patrimonio nacional, existe el National Heritage Memorial Fund.

4. Patronatos y administración de museos ¹⁴

Los Patronatos y juntas asumen sus responsabilidades respecto a las colecciones de los museos y a otros activos de la institución en nombre de la sociedad en su conjunto. Los miembros del patronato son legatarios con el crédito suficiente para hacerse cargo de unos bienes cuyo destino es la sociedad presente y futura. Tienen la obligación de manejar lo que es un patrimonio público como lo haría una persona prudente con sus propios asuntos. El órgano de gobierno de un museo asume la responsabilidad legal y financiera del museo.

4.1 Decálogo de funciones y responsabilidad

1. Garantizar la continuidad de la misión, mandato y propósitos fundacionales del museo.
2. Actuar como puente entre el museo y la comunidad.
3. Preservar de daño y pérdida la colección. Seguridad hasta el nivel exigido por la misión.
4. Garantizar que el museo sirve a un público lo más amplio posible.
5. Garantizar el desarrollo de programas de investigación pertinentes.
6. Aprobar líneas de actuación consecuentes con la misión y supervisar su cumplimiento.
7. Planificar el futuro del museo, incluyendo un plan estratégico que fije sus metas y modo de alcanzarlas, así como su seguimiento.
8. Garantizar la estabilidad financiera del museo.
9. Contratar a un director, evaluarlo y despacharlo si es necesario.
10. Asegurar que hay suficiente personal para las funciones.

Director – Se le delega la responsabilidad de contratar. No suele ser miembro de derecho del patronato pero debe asistir a sus reuniones.

Financiación – El patronato es responsable de conseguir el dinero para cumplir los planes que aprueba. Puede dar apoyo a actividades que generen ingresos, consiguiendo fuentes de financiación públicas o privadas o produciendo donaciones e invitando a potenciales donantes.

Líneas de actuación - Su función es encaminar y controlar las líneas de actuación de un museo más que formularlas. Cuando hay excesivo control, puede obstaculizarlo al interferir en las funciones del gestor.

Las funciones y responsabilidad de los patronatos suele regularse en estatutos o documentos de constitución, en los cuales se establece:

- Miembros y procedimientos de designación.
- Responsabilidades y grado de responsabilidad de cada miembro.
- Duración del mandato o de los miembros.
- Frecuencia, ubicación, quórum y necesidad de levantamiento de actas.
- Normas de acceso público a las reuniones del patronato.
- Normas de gastos y petición de préstamos, así como de la contabilidad financiera.
- Responsabilidades y la forma de selección de los secretarios del patronato.
- Los comités del patronato.
- Remuneración y provisión de gastos del mismo.
- Procedimientos de disolución.

4.2 Los comités del patronato

Un patronato grande (60-70) a menudo es deseable, ya que puede representar mejor a la comunidad y obtener más fondos para el museo. Los patronatos más pequeños tienen la ventaja de trabajar con un mayor nivel de compromiso. Suelen distribuirse en pequeños comités para trabajar en diversas cuestiones de manera simultánea. Cuando hay comités, sigue siendo el conjunto del patronato el que toma las decisiones sobre las cuestiones planteadas. Comités habituales son:

- Comité ejecutivo: facilitar toma de decisiones entre convocatorias del pleno. Suele incluir al presidente del patronato y al director del museo.
- Comité de nombramientos: evalúa la marcha de trabajos del patronato y hace recomendaciones sobre cambios en la forma de gobernarse y proceder. Propone nuevos miembros.
- Comité de finanzas: vigila el operativo financiero del museo.
- Comité de promoción y desarrollo: busca financiación en forma de patrocinios, donaciones anuales, campañas petitorias, etc.
- Comité de planificación: planificación a largo plazo.
- Comité de adquisiciones: propuestas de adquisición de los conservadores. Da el visto bueno a las propuestas.
- Comité de socios: reclutar nuevos socios y mantener la participación.

4.3 Forma de actuación del patronato

Muchos museos forman al patronato entregándole un “manual del patrono”, un documento estatutario del patronato, historia de la institución, contenidos de la misión y mandato, situación financiera, lista de funciones y responsabilidades, etc. Las responsabilidades de los miembros varían según países. Deben adoptar un código ético aplicable tanto a sí mismos como a los museos que regentan, que debe ceñirse además de a la ley, al Código de Ética Profesional adoptado por el ICOM en 1986.

La relación con el director del museo debe ser apropiada. El director recomienda líneas de actuación y planes a llevar a cabo, los ejecuta una vez aprobados y es responsable del día a día de la gestión del museo. El patronato debe exigir informes periódicos y recomendaciones sobre los temas pendientes.

Tema 6. Investigación, catalogación y documentación aplicada al museo

1. *El museo como centro de investigación*
 - 1.1 *La ciencia de la documentación*
2. *Sistemas de documentación y catalogación*
 - 2.1 *El programa DOMUS*
3. *Criterios internacionales para la documentación en museos*
 - 3.1 *La labor del CIDOC*
 - 3.2 *Las propuestas de esquema*
4. *Movimiento de colecciones*
 - 4.1 *3 tipos de movimiento*

*El tema aborda la labor de estas instituciones como centros de **documentación** encargados de la catalogación e investigación de las colecciones que el centro custodia. Aunque existen modelos de catálogo e inventario **no es posible obviar** el modelo proporcionado por el Ministerio de Cultura de España, el **programa Domus**, un sistema informatizado de documentación y gestión museográfica que proporciona un modelo de actuación para estas tareas.*

1. El museo como centro de investigación

La investigación histórica, documental, técnica y científica del patrimonio se impone por la simple y pura razón de un mayor conocimiento de nosotros mismos y del mundo. Es tanto como decir que de poco o nada valdría la existencia de un rico patrimonio sin la investigación debida. La excepcionalidad de su realidad física o estética sólo se desvela plenamente cuando se produce su más correcta interpretación y valoración dentro de su contexto o entorno integrado. Para ello, la investigación resulta indispensable. **El objeto de arte puede convertirse en la obra de arte real mediante enfoques históricos debidamente orientados.** No existe mejor sistema que la aportación de enfoques para su adecuada recalificación entre nosotros, para su interpretación, reconocimiento y valoración histórica, y para su más rentable difusión sociocultural.

Para ello, la museología aporta la metodología conveniente, además de criterios y planteamientos rigurosos y decantados. El programa museológico en sí, y las aplicaciones museográficas en particular, contienen por su propia naturaleza la misión de una política de investigación y acrecentamiento del patrimonio. Desde la selección y análisis del objeto museístico, su documentación entitativa y museográfica, el tratamiento recibido en la dimensión del museo-laboratorio hasta las operaciones de registro, inventario y catalogación necesarias, todo está encaminado a la identificación e investigación de esa parte del patrimonio que debe ser interpretado, valorado y difundido como un bien de carácter sociocultural.

La investigación científica es decisiva no sólo para las tareas tradicionales del museo (identificación, registro, inventario y catalogación), sino sobre todo para las que articulan el museo en sí mismo considerado como “centro de investigación y proyección sociocultural”. Para las primeras se requieren medios e instalaciones de carácter instrumental (biblioteca, archivo, laboratorio...). Sin una rigurosa investigación y la aplicación de una metodología adecuada, así como sin la renovación de las técnicas de laboratorio y el intercambio de información y experiencias entre los diversos museos, muy difícilmente podrán cumplirse en estas instituciones con seguridad y rentabilidad las funciones de conservación y exhibición.

La **investigación en un museo debe entenderse**, antes que como asistencia o provisión de resultados al público visitante o estudioso, **como uno de los compromisos internos de los conservadores ante la propia colección**: investigar y conocer científicamente las obras para poder catalogarlas con todo rigor, y así difundirlas con seguridad y garantía. En museos de arte, los conservadores¹⁵ deben enfocar la investigación aplicando una triple metodología: Primero, la que le proporciona el medio histórico-estético y crítico, como soporte fundamental para el conocimiento de la obra como hecho histórico y hecho artístico que es, y tanto desde el punto de vista material y formal como técnico, conceptual, iconográfico, etc. Segundo, métodos ópticos y físico-químicos, indispensables para el análisis estructural y compositivo de la naturaleza de las piezas en íntima relación con el departamento de restauración. Y tercero, la metodología que nace de la aplicación de los medios tecnológicos más avanzados (electrónicos, informáticos...) que pueden proporcionar datos objetivos con que dilucidar cualquier duda de atribución o autenticación de una obra.

En el laboratorio del centro, en el departamento de restauración, el conservador debe asegurar la identificación, datación y autenticación de las obras estando en estrecho contacto con los científicos, para fortalecer cada vez más sus objetivos comunes. En la función investigadora de un museo, el laboratorio (interno o externo) es un medio cada vez más necesario para determinadas funciones científicas. Unido este trabajo a la profundización histórico-crítica de las piezas, a la ayuda tecnológica y a los intercambios de resultados con otros museos, el conservador estará en la mejor de las condiciones para afrontar la catalogación razonada de los objetos de un museo y su publicación. Sólo puede garantizar estas funciones una rigurosa y continuada dedicación científica.

La ciencia de la documentación

La conservación de una pieza en un museo sólo se justifica si junto a ella se conserva la documentación que memoriza su historia y las condiciones en que fue hallada. De lo contrario un museo es un simple almacén de objetos. La documentación de un museo es toda la información que el centro posee respecto a los bienes que custodia.

Según Isabel Bravo Juega¹⁶, **documentación** es la ciencia que, a través de una técnicas llamadas documentales (coleccionar, ordenar, clasificar, seleccionar, recuperar y difundir), tiene como fin hacer accesible el contenido de las fuentes de conocimiento. La documentación de una pieza es su primer elemento para garantizar su conservación y defensa. **Así se justifican los inventarios y catálogos**, que son instrumentos para la actuación de conservación y custodia del patrimonio de los museos. Según el art. 12.1 del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos (Real Decreto 620/1987):

El **inventario** tiene por finalidad identificar pormenorizadamente los fondos asignados al museo y los depositados en este, con referencia a la significación científica o artística de los mismos. Técnicamente le corresponde realizarlo al responsable del registro o al ayudante del conservador.

¹⁵ En la elaboración de este tema se ha utilizado el término *conservador/a* con el sentido de historiador/a del arte dedicado/a a la investigación. El ICOM recuerda que el término *conservador/a* se utiliza únicamente en España, Italia y Francia como sinónimo de lo que en el mundo anglosajón es el *curator*, y por tanto recomienda que utilicemos el vocablo *curador* como sucede en los demás países de habla hispana, o en su defecto, *comisario/a*. De este modo se evitarían confusiones con el término *conservator* que, en el resto del mundo equivale a nuestro restaurador/a.

¹⁶ María Isabel Bravo Juega, *Documentación o investigación*, en Museo, nº2, Madrid: APME, 1997, pp 92

El **catálogo** tiene como finalidad documentar y estudiar los fondos asignados al museo y los depositados en el mismo con relación a su marco artístico, histórico, arqueológico, científico o técnico, debiendo contener los datos sobre el estado de conservación, tratamientos, biografía, bibliografía y demás incidencias análogas relativas a la pieza. Su elaboración corresponde al conservador.

A pesar de esto debe señalarse que la tendencia actual, desde la introducción del tratamiento informático de la documentación, es la de incorporar los datos de uno y otro en una ficha única. La documentación no es sino una herramienta de trabajo abierta a todos los servicios del museo y, a través de ellos, a la sociedad. Tiene además, diferentes usos:

- para la propia actividad del museo, puesto que es necesaria para llevar a cabo la conservación, exposición y difusión al público de los mencionados fondos
- para que el museo sea un centro de investigación hacia dentro y hacia fuera
- para demostrar la propiedad legal de las colecciones
- para la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales

La documentación de un museo comprende las 4 funciones de registro, inventario, control de movimientos y catalogación.

1. Registro - es un índice, lista o libro de control de entrada y salida de los objetos del museo, a los que se les asigna un número de orden. Todo objeto que entre en un museo debe ser, en primer lugar inscrito con la asignación de un número en el registro, base del inventario general y de los catálogos (tanto topográfico como sistemático, monográfico y razonado o crítico), para conocer adecuadamente la ubicación de las obras. Las labores de registro, inventario y catalogación se inscriben dentro del sistema de documentación, a ser posible siguiendo las directrices del ICOM y dentro de un programa informático que no excluye las bases de datos tradicionales en papel.

2. Inventario - es un listado más o menos completo de la totalidad o de una parte de los fondos de un museo. Tiene como finalidad identificar pormenorizadamente los fondos asignados al museo y los depositados en él, con referencia a la significación científica o artística de los mismos, y conocer su ubicación topográfica. El inventario se lleva a cabo por orden cronológico de entrada, para lo que el ICOM recomienda una triple cifra (año de entrada abreviado/ nº de entrada/ nº de orden dentro de la colección).

3. Control de movimientos - Las funciones de registro e inventario de colecciones son susceptibles de desarrollo diverso según el soporte que se utilice para asentar los datos: libros o fichas manuales, o soportes tecnológicos avanzados, pero implica necesariamente la existencia de un departamento de registro en el museo que, no sólo atiende las funciones urgentes de control y registro, sino que se encarga de controlar todos sus movimientos (verticales, horizontales, interiores y exteriores)

4. Catalogación - resultado de una cuidadosa investigación, es la ordenación de la totalidad o de una parte de los datos de un museo, estableciendo unas categorías previas. Catalogar quiere decir numerar y juntar, pero a diferencia del libro de registro, los catálogos se utilizan para facilitar el servicio de los sistemas de documentación y para tener acceso más fácil y rápido a las informaciones que se usan más a menudo. La catalogación es labor irrenunciable de los conservadores. **Existen cuatro modalidades de catálogo:**

- catálogo topográfico, atiende y especifica con todo detalle la ubicación de las obras de un museo, con acompañamiento de datos y comentarios a la influencia del medio, de la instalación y posibles cuidados especiales.
- catálogo sistemático, da a conocer los objetos en relación con el cuadro artístico, arqueológico o histórico del territorio. Es el resultado de la clasificación según un orden científico conveniente a la naturaleza de los fondos.
- catálogo monográfico, es el “expediente científico” de cada obra del museo, cada una de sus fichas contiene o resume los contenidos de los otros dos catálogos además de acoger más particulares no contemplados en ellos. Aquí se incluyen todos los

documentos referidos a cada obra.

- catálogo razonado o crítico, no sólo clasifica científicamente las obras de un museo, sino que también las describe, discute, desentraña su historia, las valora e interpreta con la mayor objetividad posible.

Un catálogo suele definirse genéricamente como la ordenación de la totalidad o de una parte de los datos de un museo, estableciendo unas categorías previas. Catalogar quiere decir numerar y juntar; de hecho significa dividir los datos en subdivisiones comprensibles. Los catálogos se utilizan para facilitar el servicio de los sistemas de documentación y para tener acceso más fácil y rápido a las informaciones que se usan más a menudo.

2. Sistemas de documentación y catalogación

“La información (sobre la documentación) puede referirse a objetos, fotografías, películas, libros, archivos, etc. Puede incluir descripciones físicas, noticias históricas, detalles de la adquisición, indicaciones de ubicación, informes del trabajo realizado con los objetos en el museo, etc. La información sobre las colecciones no es uniforme. Sabemos mucho sobre algunos objetos, y muy poco sobre otros. Necesitamos registrar diferentes cosas sobre diferentes tipos de objetos. La información puede acumularse y cambiar a lo largo del tiempo. Se descubren nuevos hechos, las opiniones cambian. Los objetos se mueven, cambian su valor, o son restaurados, fotografiados e incluso transferidos a otras instituciones. **Los sistemas de documentación de las colecciones deben ser capaces de acomodarse a esta variedad y constante cambio**”¹⁷

Desde 1993 se viene trabajando en el Ministerio de Cultura y desde la Dirección de Museos en la sistematización de las normas documentales, tanto en lo relativo a la catalogación y tratamiento técnico-administrativo de los fondos museográficos, como al establecimiento de terminologías para la clasificación, denominación y descripción de diversos tipos de items. La primera fase del trabajo se sintetizó en un documento titulado *Proyecto de normalización documental de museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica* y que, más que un manual de documentación, es un informe técnico sobre una propuesta de actuación. La idea nació tras un análisis del estado de la cuestión que había sacado a la luz la enorme disparidad existente, la diversidad de sistemas de trabajo y la falta de criterios comunes, aumentando más si el análisis se extendía a centros no dependientes de la Administración del Estado.

Tal y como se gestionaba la documentación tradicionalmente existían deficiencias como que resultase complicado recuperar las informaciones adecuadas para uso del centro o de investigadores externos, o la complicación que supone el no compartir la terminología o los criterios de ordenación entre los antecesores, compañeros o diferentes centros. Con la implantación de la informática en la vida cotidiana, se inició también la informatización de los centros museísticos y, al mismo tiempo, la creación de sistemas comunes que facilitasen, no sólo la gestión y almacenamiento de datos en un museo concreto, sino la relación con los demás museos.

La práctica actual en cualquier Museo demuestra la utilidad y necesidad de contar con un control sistemático de su información, facilitada por el tratamiento electrónico, con diversas finalidades:

- la gestión efectiva y ágil de los registros, inventarios y catálogos de los centros
- la eliminación de las tareas de ordenación manual y duplicación de documentos que implican los múltiples archivos que necesita el funcionamiento del Museo
- la simplificación de los trámites administrativos que los museos realizan por las incidencias de cualquier tipo que afectan a sus colecciones
- el control administrativo por parte de los Servicios Centrales, en particular de los registros de BIC, de los fondos custodiados en los museos

17 Holm, Stuart A., Arts & Artefacts. How to document a museum collection, Cambridge, Museum Documentatio Association, 1991, p.2

- y, no menos importante, la mejora del servicio a los investigadores y de la oferta cultural al público.

La **finalidad básica** es la **unificación de la gestión documental y administrativa del Patrimonio Histórico Español, y su máxima difusión entre las instituciones y unidades administrativas del área**. No obstante, respecto a su ámbito de aplicación, las distintas situaciones jurídicas y dependencias administrativas de las instituciones no permiten una extensión reglamentaria y uniforme del sistema, sino sólo su implantación inicial en los centros exclusivamente dependientes del Estado. La demostración de su utilidad, el convencimiento común de la necesidad de una “unificación técnica y documental” y el trabajo en colaboración, unido a las facilidades de apoyo técnico que el Ministerio pueda prestar, permitirán su gradual extensión a todos los centros interesados. El Servicio de Documentación depende de la Subdirección General de Museos.

En los inicios del proyecto de Normalización Documental se formaron una serie de grupos de trabajo sobre vocabularios técnicos especializados que, con mayor o menor fortuna, desarrollaron su trabajo. En 2001 se retomó este importante capítulo del proyecto desarrollándolo en varias líneas. En primer lugar, se ha impulsado la finalización y publicación de algunos de los diccionarios/tesauros temáticos que en su momento quedaron más avanzados en su elaboración. Junto a este tipo de tesauros especializados, se inició una nueva vía de trabajo en 2001 consistente en la elaboración de tesauros generales aplicables a la catalogación de bienes culturales, muebles e inmuebles. En esta línea, se encuentran en vías de realización los siguientes tesauros:

- Clasificaciones genéricas de bienes culturales.
- Denominaciones de bienes culturales y sus componentes.
- Materias de elaboración y decoración de bienes culturales.
- Técnicas de elaboración y decoración de bienes culturales.
- Contextos culturales (períodos históricos, estilos artísticos y grupos culturales).

Para la elaboración de los Tesauros se ha desarrollado una aplicación informática llamada **Jerartes**, que está previsto que sea la herramienta utilizada para la continua actualización de tesauros utilizados por toda la red de usuarios Domus. Esta aplicación contendrá los tesauros generales de Domus, recibirá las propuestas de nuevas incorporaciones de términos de los museos usuarios, y devolverá a éstos los tesauros actualizados.

El programa DOMUS

La situación anterior a 1993 era tan dispar que imposibilitaba el proceso de informatización que se intentaba acometer. Las causas de esta situación había que buscarlas en: las particulares historias de cada centro, el predominio de la investigación sobre otras funciones del museo, la particularización de los sistemas documentales en relación con la disciplina científica predominante, la falta de análisis global de la mecánica del trabajo museístico, la carencia de un concepto claro de servicio público (que sí existía en las bibliotecas), o la falta de rentabilidad económica de una normalización de reglas catalográficas que sí existe en el ámbito de la biblioteconomía. **Para hacer frente y paliar esta situación nació el programa *Normalización documental de museos* que evolucionó hasta la aplicación Domus.**

El modelo de sistema de documentación de museos que se creó está planteado para servir a museos de cualquier titularidad y especialidad, ya que se partió de la idea de que los museos tienen más elementos en común que los que les separan, teniendo en cuenta que sus funciones son siempre las mismas. Es un sistema construido en torno a cuatro tipos básicos de fondos: museográficos, documentales, bibliográficos y administrativos.

Para la identificación, descripción y clasificación de estos fondos se proponen modelos de estructuras de información, prácticamente iguales en el caso de los fondos museográficos y documentales, ya que se consideran dos conjuntos conceptualmente paralelos, con similar valor cultural e informativo. Además, se proponen mecanismos para que la interrelación entre los cuatro tipos de fondos sea factible, de modo que no se conviertan en compartimentos estancos.

Domus es un sistema integrado de documentación y gestión museográfica informatizado, desarrollado por el Ministerio de Cultura (MCU) (Subdirección General de Museos Estatales y Subdirección General de Tratamiento de la Información), en colaboración con Transiciel España. Domus responde básicamente al modelo de sistema de documentación informatizado propuesto en el proyecto de Normalización Documental, aunque con las necesarias variaciones sobre el modelo inicial debidas, tanto al propio desarrollo de la aplicación con las posibilidades e imposibilidades técnicas que han ido surgiendo, como a nuevas ideas que han ido incrementando los requerimientos iniciales a lo largo del desarrollo. El programa ha ido evolucionando con los años.

12 acciones que Domus permite:

- Gestionar el proceso de ingreso de bienes culturales en las colecciones del museo
- Registrar, inventariar y catalogar fondos museográficos y documentales
- Asociar imágenes digitales en varios formatos al inventario/catálogo de bienes culturales
- Registrar informes de conservación y describir análisis y tratamientos de restauración de las colecciones, asociados a imágenes digitales de dichos procesos
- Describir la documentación gráfica relacionada con los fondos museográficos y documentales
- Gestionar el servicio de esta documentación gráfica a peticionarios externos
- Gestionar el movimiento de fondos tanto dentro como fuera del museo (préstamos a exposiciones, depósitos en otras instituciones...)
- Registrar y gestionar las entradas temporales de bienes culturales ajenos en el museo
- Registrar, inventariar y catalogar la documentación del archivo administrativo
- Gestionar diversos registros necesarios para la administración del museo: personal, correspondencia, material, directorio de personas e instituciones...
- Gestionar la taquilla
- Gestionar la tienda

Domus integra diversas herramientas de control terminológico que permiten una mejor recuperación de la información y posibilitan un futuro intercambio de información entre museos. Cuenta además con un potente sistema de consulta a través de motores de base de datos relacionales y documentales. Actualmente cuenta con un nuevo sistema para capturar imágenes, procedentes de ficheros digitales o directamente desde escáner, y asociarlas tanto a fondos museográficos y documentales como a informes de conservación y análisis y tratamientos de restauración a través del módulo de Documentación Gráfica. Los datos de identificación de estas imágenes se consignan en Documentación Gráfica y pueden ser visualizadas desde los módulos de Catalogación de fondos museográficos y documentales, de Conservación, y de Consultas.

Actualmente se está trabajando en el desarrollo de Domus en dos frentes fundamentales de cara a la extensión del sistema fuera del ámbito de los museos del ministerio: una versión multiidioma y una adecuada herramienta de importación/exportación. En cuanto a la versión multiidioma de Domus, ya está disponible una que permite la traducción de la aplicación a cualquier lengua (ya existen versiones en catalán y en inglés). Cada museo puede elegir las lenguas de instalación de Domus, siendo posible la recuperación de información a través del módulo de Consultas a partir de los campos controlados terminológicamente por tesauros o listas de términos cerradas, independientemente de la lengua elegida por el catalogador de entre las seleccionadas por el museo.

La implantación se inició en 1999, momento en que se eligió el Museo Nacional de Antropología como museo piloto para probar sus diferentes funcionalidades y la integridad del sistema, antes de proceder a su implantación en el conjunto de los museos. En 2001 y 2002 se abordó la implantación del sistema en los otros 16 museos del Servicio General de Museos del Estado. Domus debe seguir evolucionando para adaptarse a las necesidades de los museos, incorporando todas aquellas funcionalidades que permitan una mayor facilidad y eficacia de la gestión del sistema documental

del museo, así como el necesario intercambio de información y su difusión. En este sentido, los museos usuarios de Domus ya vienen apuntando algunos de estos necesarios desarrollos. El programa deberá extenderse al mayor número posible de museos para lograr la máxima rentabilidad de sus posibilidades de intercambio de información y de difusión. Además de los museos estatales, la red de usuarios Domus también se extiende a museos de otras administraciones públicas y de titularidad privada, especialmente a todos los que forman el Sistema Español de Museos. El siguiente ámbito de expansión lo forman los museos de los países iberoamericanos, algunos de los cuales ya han manifestado su interés. Es deseable que los museos puedan, por ejemplo, solicitar el préstamo de determinados fondos para una exposición a través del catálogo colectivo y Domus; y también es deseable que por ejemplo un investigador pueda localizar todos los vidrios romanos depositados en museos españoles tan sólo con una búsqueda en el catálogo a través de Internet. El último paso sería la inclusión de este Catálogo Colectivo de Museos en un deseable gran Catálogo del Patrimonio Histórico Español.

En Andalucía, antes de la aparición del programa Domus, ya existía el *Odiseus*, un programa muy similar, si bien se cambió al Domus por su vocación de implantación en cualquier tipo de museo. Esta decisión supuso la puesta en marcha de un programa específico para los conjuntos arqueológicos y monumentales, que se denominó **BARAKA**, y que nació con la misma filosofía de constituir un sistema integral de gestión de la información. BARAKA es un programa pionero, realizado desde sus orígenes por la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, basado en la referenciación espacial de la información que permite un SIG (Sistema de Información Geográfico), dada la especificidad de estos sitios patrimoniales respecto de los museos. En la actualidad se ha desarrollado ya el análisis funcional del sistema y se ha implantado en los conjuntos una herramienta de catalogación y reconstrucción virtual de los bienes arqueológicos tutelados. El programa BARAKA tiene como cuerpo central una gran base de datos dedicada a la catalogación, cuyo rasgo inicial es el homogeneizar modelos catalográficos y tesauros al uso en todo el ámbito de aplicación de BARAKA y de esta forma, aglutinar y actuar como revulsivo y paso adelante en las metodologías hasta ahora en vigor.

Algunos museos, como el del Prado, poseen su propio programa de gestión de la documentación. En cuanto a redes de información, algunos museos nacionales como el Arqueológico y el Prado ya están incluidos en redes europeas, como RACE (de investigación y desarrollo de las telecomunicaciones avanzadas) y RAMA (Acceso Remoto a las Bases de Datos).

3. Criterios internacionales para la documentación en museos

La necesidad de una adecuada documentación de las colecciones y de una normalización de las prácticas museísticas para poder compartir recursos, aprovechando las ventajas de las tecnologías de la información y comunicación, ha impulsado la colaboración entre organismos internacionales y nacionales para el avance de este campo.

La labor del CIDOC

Tras la desaparición de la Oficina Internacional de Museos, se creó a finales de 1946 el ICOM dentro de la UNESCO. El Consejo se organizó en una serie de comités internacionales y nacionales, estando dedicados los primeros a una especialidad. El **CIDOC**, Comité Internacional para la Documentación, se creó en 1950 por petición del personal del propio centro de documentación del ICOM en París, siendo muy importante la labor que durante todos estos años ha venido desempeñando para la normalización documental y adecuada informatización en los museos. Es uno de los 31 comités permanentes y dependientes del ICOM dedicados a temas museísticos. Se dedica desde hace 25 años a la documentación de las colecciones de museos, y reúne a 650 miembros de 60 países entre conservadores, bibliotecarios y especialistas de la documentación, del registro, de la gestión de las colecciones y de la informatización. Los miembros del comité reciben un boletín y participan en las conferencias anuales así como en los grupos de trabajo especializados

en el sector de las normas (generales o que tratan de los aspectos específicos del patrimonio cultural) y en el sector de la aplicación del multimedia o de internet. *El hecho de asegurarse de que todos los objetos aceptados de forma temporal o permanente por el museo poseen una documentación adecuada y detallada para facilitar su procedencia, identificación, estado y tratamiento constituye una responsabilidad profesional importante.* (Código de deontología profesional del ICOM, 1986, Artículo 6.2. Custodia de las colecciones, pp 31, © 1997)

En el seno del CIDOC ha habido una evolución de sus filosofías. Hasta 1970 estuvo dirigido por la directora del centro de documentación del ICOM, Ivonne Oddon, colega de Rivière desde que en 1929 la contrató para trabajar en el Museo del Hombre. En los años 60 impartió numerosos cursos en Nigeria, así como el importante “Curso de Museología” que impartía Rivière en la Universidad de París. Los instrumentos documentales y normativos que elaboró se estuvieron difundiendo durante muchísimos años en su texto *Elements of Museum Documentation* de 1968, por lo que son su filosofía y su manera de entender la documentación las que, en cierta forma, se hicieron norma común a nivel internacional. Los museos del mundo enviaban al centro de documentación de París el material para el trabajo de dicho centro que, posteriormente, se procesaba para la redacción de su revista *Museum* y para el noticiario relativo a los servicios museales de la UNESCO, y las actividades del ICOM. Rivière y Oddon consideran al museo como un centro de documentación o laboratorio de investigación, donde se produce y comunica información.

Con el desarrollo de los ordenadores y al comenzar su utilización por parte de las instituciones museísticas, se vio la necesidad de la adaptación a estas nuevas circunstancias. El CIDOC se encontró así en dos puntos esenciales: 1) el estudio de las necesidades de los museos según las diferentes especialidades, y 2) el establecimiento de un grupo de categorías mínimo para la descripción de los objetos (institución, nº de entrada o registro, modo o forma de adquisición, fecha de adquisición, fuente de adquisición, nombre común del objeto –en el idioma del país-, clasificación –término normalizado-, descripción del objeto e historia del objeto). Se formaron varios grupos de trabajo, el de reconciliación de normativas, el de normas de documentación, de archivos de imágenes, de terminología (que elabora el *Dictionarium Museologicum*), de los centros de documentación y el estudio de las bases de datos.

El CIDOC trabaja hoy estrechamente con el Getty Research Institute. La tendencia actual de los organismos internacionales es la obtención de normas de información museística que permitan ofrecer un modelo base para la unificación de prácticas que facilite la comunicación, el desarrollo de un corpus de conocimiento para mejorar las prácticas del personal y, por último, facilitar el intercambio de información. **Los tipos de normas sobre información en los museos pueden resumirse en cuatro puntos:**

- 1 - Normas sobre sistemas de información. Definen los elementos de sistema como los medios de catalogación, gestión de las colecciones, administración del museo, etc
- 2 - Normas sobre intercambio de información. De las que se ocupan la ISO (Organización Internacional de Normalización) y proyectos como el CIMI (Intercambio Informático de Información Museográfica)
- 3 - Normas sobre datos, para definir la estructura de los mismos (campos para registrar la información y su relación) contenido (introducción de los datos con reglas de catalogación y convenciones sintácticas) y valores (términos que se pueden utilizar)
- 4 - Normas sobre procedimientos en operaciones en relación con la administración de las colecciones, tales como el registro organización de movimientos dentro y fuera del museo, etc.

Existen otros importantes organismos como el **MDA** (Asociación para la Documentación de los Museos en el Reino Unido) que creó un sistema de gestión documental para los museos británicos (GOS), estableciendo unas fichas tipo para centralizar y controlar las informaciones museográficas y que¹⁸ *tuvo el mérito de basarse en un análisis metódico y en una estructura segura de registro.*

18 Según Oma y Pettit

En los años 90 desarrolló el programa MODE, software popularizado en museos de tamaño medio y pequeño. Ante la ausencia de legislación estatal, la MDA se erigió como organización clave para el desarrollo de la documentación museográfica en ese país. En Alemania destaca el proyecto Bildarchiv Foto Marburg. En Canadá la Red de Información del Patrimonio Canadiense trabaja desde 1972 por la elaboración de normativas, con cursos de formación, difusión de bases de datos, etc. En Italia, la labor de coordinación la lleva a cabo el Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD). En Francia se creó en 1971 un servicio de informática en el Ministerio de Cultura que ha organizado varias bases de datos según especialidades artísticas como JOCONDE (para pinturas y diseños) CARRARE (escultura), y continúa con el Inventario General de Monumentos y Riquezas Artísticas de Francia, retomado por André Malraux en 1964; y se trabaja en el proyecto Videomuseum asociación de museos y otras fundaciones para la realización de un catálogo informativo exhaustivo de obras del siglo XX del patrimonio nacional francés.

La iniciativa más interesante es la del Programa de Información en Historia del Arte del Instituto Getty, creado en 1983 con la finalidad del desarrollo de normativas para asegurar la accesibilidad de la información de historia del arte. La Museum Computer Network fue creada en 1967 con la intención de compilar un inventario de las colecciones de los museos.¹⁹ Desde el ICOM, y para difundir sus directrices, entre otros objetivos, se publica la revista *Museum*, que suele ser temática. Pero el primer documento que emitió fue en 1995, tras el análisis comenzado en 1993 de la documentación presentada por los 19 países colaboradores.

Las fichas técnicas del CIDOC pretenden difundir, de una forma simple y concisa, una serie de prácticas de documentación museística comúnmente reconocidas. Periódicamente publica las fichas con la intención de contribuir a la homogeneización y a la sistematización de toda la documentación que los museos producen y gestionan en el mundo²⁰. El CCO (*Cataloging Cultural Objects: A Guide to Describing Cultural Works and Their Images*) es un manual para describir, documentar y catalogar obras culturales y sus imágenes. En un principio se centró en arte y arquitectura incluyendo pintura, escultura, grabado, fotografía, etc. Se realizó en colaboración con la Fundación Getty y tiene como objeto la unificación del vocabulario y los sistemas de documentación y catalogación.

Las propuestas de esquema

A continuación se detalla el **Esquema para ficha de catálogo sistemático**:

A) Criterios:

- I: Datos cronológicos
- II. Cultura o movimiento artístico
- III. Sección o estética
- IV Serie o época
- V. Otros

B) Datos complementarios:

- a) Registro de entrada (Propiedad/Depósito) número
- b) Inventario general, número
- c) Catálogo monográfico, número
- d) Catálogo topográfico, número

C) Conceptos:

1. Clasificación y naturaleza del objeto
2. Autor o procedencia

¹⁹ Extraído de Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística, de María Teresa Marín Torres, editado por Trea, Gijón, en 2002. En estos últimos diez años el panorama ha cambiado y evolucionado.

²⁰ <http://icom.museum/the-committees/international-committees/international-committee/international-committee-for-documentation/>

3. Materia, soporte, procedimiento y técnica
4. Dimensiones
5. Estado de conservación
6. Negativos fotográficos, números
7. Síntesis histórica, estética y técnica
8. Variantes
9. Bibliografía
10. Observaciones
11. Otros datos

Siglas simplificadas: P pintura, E escultura, D dibujo, Ag aguafuerte, Lt litografía, Se serigrafía, F fotografía, Vi vídeo, Di diseño, A arquitectura, Ins instalaciones, Mon montajes, etc.

Cada obra debe ir acompañada de una reproducción fotográfica (y referencias a otros medios de reprografía como dvd) Cada obra irá precedida de la sigla correspondiente a su procedimiento o naturaleza artística. Le seguirá un número que corresponderá al número de orden del catálogo. A continuación aparecerá el título más seguro y reconocido de la obra (o, en su caso, sin título). Lugar donde se realizó la obra. Fecha de realización -lo más exacta posible: día, mes y año – o de atribución de la obra. Es recomendable que las obras aparezcan por orden cronológico en el catálogo. Materia, procedimiento, técnica y soporte de la obra. Medidas (altura x anchura x profundidad) en centímetros, las muy grandes en metros y las láminas o planchas de grabado, litografías, etc en milímetros. Firmado –y rubricado, si lo está- y el lugar. Si aparece fechada la obra por su autor y dónde. Otras firmas, signos o inscripciones de la obra. Procedencia y propietario actual. Número de catálogo del museo propietario de la obra. Vicisitudes en la realización de la obra. Vicisitudes en la procedencia o de los diferentes propietarios. Descripción pormenorizada de la obra. Exposiciones en que ha participado. Diagnóstico y currículo de la obra respecto a su conservación y restauración. Características particulares respecto de su exposición, instalación, iluminación, protección, transporte, enmarcado, etc. Textos literarios o provenientes del autor sobre la obra (entrevistas, anécdotas..) Fuentes iconográficas y documentales sobre su origen, realización, influencia, etc. Bibliografía, de cuatro tipos: 1) monográficas sobre la obra, 2) monográficas sobre el autor, 3) general, y 4) en la que aparece reproducida aunque no se la estudie.

Por su parte, el **Esquema para el catálogo razonado de artistas** detalla:

1. Apellidos y nombre del artista
2. nombres o seudónimos por los que se le conoce
3. fecha y lugar de nacimiento
4. fecha y lugar de fallecimiento
5. lugares de residencia y períodos (con indicación de fechas, países, ciudades, etc)
6. nacionalidad (o nacionalidades)
7. procedimientos o especialidades de expresión artística
8. períodos fechados de actividad artística (lo más concretos y razonados)
9. galerías, marchantes, mecenas o patrocinadores del artista
10. formación académica artística
11. formación investigadora (innovación y madurez técnica, formal, conceptual, etc)
12. aprendizaje e influencia de otros maestros
13. maestrazgo sobre otros artistas
14. precios y reconocimientos
15. exposiciones individuales y colectivas
16. contexto estético y sociocultural de la época
17. bibliografía, diferenciando entre la de carácter primario (propia del artista) y secundario

4. Movimiento de colecciones

Se considera movimiento de un objeto o documento en un museo cualquier cambio de ubicación de carácter temporal, tanto a largo como a corto plazo, con un destino prefijado. Se trata de una competencia del departamento de Conservación y/o Restauración (según qué casos) y requiere de tratamiento documental para asegurar su localización física y justificar dicho movimiento. **Hay tres tipos de movimiento:** el ingreso, el movimiento propiamente dicho (interno o externo), y la baja.

1. Ingreso - en la adquisición de los fondos museográficos se articulan una serie de actuaciones, algunas previas al ingreso efectivo, que han de regularse administrativamente con rigor, ya que de ellas dependerán, entre otros, posibles problemas de titularidad, identificación o seguridad de las obras. Las etapas de gestión administrativa son: preingresos/entradas temporales; ingreso en colección; registro y catalogación. No todas las entradas adquieren carácter definitivo, algunas piezas permanecen en depósito provisional hasta su incorporación en la colección. Como formas de ingreso tanto la ley PHE como el Reglamento de Museos estipulan dos cauces básicos: la asignación (para las obras que pasan a formar parte de la colección) y el depósito (para los que ingresan por un periodo de tiempo y no pierden su titularidad).

La **asignación** es el acto por el que el titular de un museo establece el destino de unos bienes, que pasan a formar parte de la colección estable del centro. Este acto puede ser de distinto tipo: por decomiso, bienes recuperados por el Estado; por compra, un contrato o por tanteo o retracto de la Administración; por dación en pago de tributos; por donación o transmisión gratuita en vida; por excavación, normalmente para museos arqueológicos; por expropiación cuando hay un incumplimiento de las obligaciones con la Administración; por herencia; por legado, que se diferencia de la herencia en que sólo se transmite una parte de los bienes y no todos; por ordenación, es decir, mediante Orden Ministerial; por permuta o intercambio, nunca sobre bienes estatales pues estos son inalienables; por reintegración, muy frecuente en museos arqueológicos por el pegado de fragmentos; por cambio de adscripción, bienes que tenían otro uso pero han pasado a ser considerados patrimonio; y por recolección, en un museo de botánica, por ejemplo.

El **depósito** es un contrato donde el museo recibe un bien con obligación de conservarlo, custodiarlo y restituirlo, pero sin uso de dicho bien. Si se va a hacer uso de él, como suele suceder en los museos, es decir, si se va a exhibir, el tipo de contrato se llama **Comodato**, que es la fórmula real jurídica para lo que normalmente llamamos depósito. No pueden realizarse depósitos de bienes estatales para otros fines que los estrictamente culturales, científicos o de alta representación del Estado. Los depósitos se hacen sólo en instalaciones museísticas o, excepcionalmente, en las de alta representación o científicas, previo informe favorable de la Junta Superior de Museos y de la Dirección General de BBAA, archivos y bibliotecas. Las obras depositadas deberán permanecer obligatoriamente expuestas al público y siempre indicando claramente en un lugar visible que se trata de un depósito y no son propiedad del centro museístico.

2.1. Movimientos internos - se realizan en el interior del museo, no requiere de tramitaciones administrativas y pueden subdividirse en dos: de corto o a largo plazo. Los movimientos internos a corto plazo son aquellos donde no se requiere un cambio de signatura topográfica por su provisionalidad (traslado al departamento de restauración para un tratamiento puntual). Los movimientos internos a largo plazo sí llevan implícito un cambio de signatura en la ficha del catálogo debido a su larga duración y, suelen corresponder a un traslado del objeto dentro de las salas de exposición o almacén o, entre ambas áreas. En cualquier caso, el documento indispensable y básico es el boletín de desplazamiento que se emite por duplicado, donde constará toda la información necesaria sobre el objeto, causa del movimiento, signatura topográfica y responsable.

2.2. Movimientos externos - son los producidos por la salida de un objeto de la sede del museo. Al contrario que los internos, los externos necesitan de permisos administrativos por parte del titular del centro y conllevan una tramitación más o menos completa. La más común incluye las siguientes etapas:

- solicitud de salida de la pieza por parte del peticionario
- valoración e informe sobre la petición por parte de los Departamentos de conservación-restauración e investigación del centro (el departamento de restauración es quien decide si la obra está en condiciones de ser transportada)
- aprobación del director o/y patronato
- autorización del propietario si se trata de una obra en depósito
- remisión de la documentación al órgano encargado de emitir la autorización correspondiente (en casos de museos estatales ha de emitirse una Orden ministerial, previa conformidad de la Dirección General de Museos y aprobación de la Dirección General de BBAA)
- traslado de la autorización al prestador y prestatario

Ciertos destinos pueden exigir trámites y requisitos especiales. Los préstamos temporales o depósitos a instituciones no museísticas requieren, además de la Orden Ministerial, un informe favorable de la Junta Superior de Museos y si la institución además no es estatal, deberá formalizarse un contrato. La entidad depositaria está obligada a hacerse cargo de los gastos, permitir la inspección del depósito y su restitución. Si el préstamo es para una salida fuera del territorio español, se necesitará además un permiso de exportación temporal, previo informe de la Junta de Calificación. El permiso es válido sólo para seis meses, si el acontecimiento se prolonga, deberán solicitarse y tramitarse de nuevo dichos permisos. Tipos de movimiento externo son:

- Movimiento externo a corto plazo: suelen ser a exposiciones temporales, restauración, análisis o reproducción.
- Movimiento externo a largo plazo: serían los depósitos o las exposiciones temporales
- Levantamiento temporal de depósitos: es un caso particular de movimiento de fondos. Por ejemplo, un cuadro del Museo del Prado depositado en un Museo Provincial X (El Prado Disperso) que es solicitado para una exposición temporal en una tercera ciudad, tras la cual volverá su depósito en el Museo Provincial X.

3. Baja - aunque la información relativa al objeto se mantendrá en los archivos, el acaecimiento de una baja necesita un control documental y administrativo. Tanto en colección estable como en depósito, las bajas se pueden producir por: destrucción, desaparición, reintegración (cuando a partir de fragmentos se reconstruye un objeto y desaparecen entonces los fragmentos como objetos). De manera exclusiva en la colección estable de un museo pueden existir bajas por ordenación de fondos o por permuta. En la colección en depósito pueden existir bajas por usurpación o por levantamiento de depósitos. De manera general, la tramitación de una baja conlleva:

- informe del director del museo notificando la baja, previo informe del departamento de conservación, o bien traslado al Museo de la Orden Ministerial del cambio de asignación
- elaboración del certificado de baja por triplicado que se remitirá al organismo competente
- anotación de la baja en el libro de registro
- anotación de la baja en los instrumentos documentales

Nunca se consignan las bajas por desaparición. Nunca se reutilizan los números de inventario de las piezas que han sufrido baja.

Bibliografía empleada

- ALQUEZAR YÁNEZ, Eva María, Domus, un sistema de documentación de museos informatizado.
 ALONSO, Luis, Museología y museografía, Ed. del Serbal 1999, Barcelona.
 MARÍN TORRES, María Teresa, Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística, Trea, Gijón 2002

Tema 7. Conservación y restauración de colecciones

1. Preservación de las colecciones: criterios de actuación

1.1 Aspectos a valorar para una correcta preservación

2. Conservación preventiva y normativa para la restauración de las piezas

2.1 Principios fundamentales para la conservación preventiva

2.2 Restauración de bienes culturales: criterios de intervención

3. Almacenaje, manipulación y transporte de bienes culturales

3.1 Almacenaje de bienes culturales

3.2 Manipulación de objetos de arte

3.3 Transporte de obras de arte

*El enunciado se refiere a **una de las funciones imprescindibles del museo: la correcta conservación de los bienes que custodia**. Los museos, desde sus departamentos correspondientes, deben abordar la restauración, la limpieza, la consolidación de sus colecciones y la conservación preventiva de colecciones permanentes o temporales. No puede olvidarse los protocolos para el transporte, el almacenaje o la manipulación de las piezas.*

1. Preservación de las colecciones: criterios de actuación

La función de conservar los bienes culturales es, sin duda, **uno de los compromisos más complejos que ha adquirido el museo** desde la perspectiva de su configuración y definición convencionales, de acuerdo con la propuesta y el impulso del ICOM. El museo así concebido es una pieza de singular importancia en el entramado de los medios que la sociedad ha dispuesto para salvaguardar el patrimonio y así poder transmitirlo a las generaciones venideras.

La evolución del museo y el progreso de los métodos científicos y tecnológicos que se aplican actualmente han convertido a la conservación en punto de encuentro de muchos de los aspectos considerados esenciales tanto para la investigación como para la salvaguarda de la colección, incluido el trabajo de laboratorio. Al fin y al cabo, los cometidos del museo como institución pública al servicio de la sociedad y de su desarrollo son los de conservar toda manifestación de interés de la actividad humana, investigar este patrimonio cultural, educar con él a la Humanidad y entretener su ocio. Desde este punto de vista, la conservación de los bienes culturales antes de los años 80 ya solía distinguir con matices particulares tres áreas o estadios generales: la preservación, la conservación y la restauración. Preservar es proteger o librar anticipadamente de algún daño o peligro. Conservar es mantener una cosa de manera que no se pierda o deteriore. Restaurar es reparar una obra del deterioro que ha sufrido .

La preservación (referida a las condiciones favorables del ambiente físico y material en que deben encontrarse las colecciones; en el sentido de que el ambiente físico las proteja por sí mismo) se identificaba ya de hecho con la conservación preventiva (los medios técnicos y la técnica utilizados

para evitar el deterioro material de los objetos en un museo), y se diferenciaba de lo que es la restauración (en cuanto intervención para recuperar o restituir, o para detener el deterioro de una obra, pudiendo ser una parte de la conservación material pero no a la inversa), y de lo que es la propia conservación patrimonial o museológica (es decir, una conservación integral, por cuanto incluye las condiciones propicias medioambientales, junto con el cuidado y salvaguardia material de los objetos, pero además añade a éstos la dimensión de la conservación y dinamización socioculturales de las colecciones).

Por encima de los diversos puntos de vista de los profesionales del área en la época anterior a los años 80, **lo que sí es cierto** es que el **término y el concepto «conservación»** implicaban e implican una serie de **connotaciones históricas, socioculturales, científicas y técnicas encaminadas al mantenimiento y transmisión al futuro del patrimonio cultural.**

El proceso de preservación y conservación de las colecciones comienza cuando éstas entran en la institución, pasan a integrar el inventario y, se las somete a diversos estudios y actuaciones museológicas. En la preservación entran los estudios del clima (temperatura ambiente y humedad relativa), el de los efectos de la iluminación (natural y artificial), y el de otros elementos deteriorantes como el polvo, humos, bacterias, contaminación, etc., los denominados factores o causas de degradación. Pero también se atienden a otros aspectos como la protección y seguridad de las obras y del museo, medidas (aparatos técnicos) de control contra el robo, el incendio, el vandalismo; aparatos electrónicos para detectar cualquier indicio de alteración ambiental, etc.

Una vez conocidos los riesgos que amenazan la colección y asumida la necesidad de la lucha contra los mismos, se establece una política de control y un sistema integral de seguridad (Conservación Preventiva). El objetivo principal de la seguridad en un Museo es la obra de arte, y para aplicar cualquier técnica de protección es indispensable conocer dicha obra, sus materiales, ubicación en cualquier momento, técnicas de transporte y manipulación, así como tener en cuenta al público como potencial agente agresivo, consciente o no.

1.1 Aspectos a valorar para una correcta preservación

Iluminación. Tan importante es regular el nivel e intensidad de la luz como elegir adecuadamente la fuente y la calidad, y colocar y distribuir las luminarias del modo adecuado que facilite la contemplación óptima de la obra. Dos factores hay que tener en cuenta: su capacidad de generar calor y los rayos UV. La luz es acumulativa, por lo que debe llevarse a cabo además, un riguroso control de la cantidad absorbida por el objeto en su vida. El término “sistema de iluminación” se utiliza para describir el efecto luminoso de las luminarias aplicadas de una manera determinada a un espacio, cómo es la luz y cómo está repartida. Los sistemas de iluminación se clasifican en:

- Sistema de alumbrado general: la luminarias se distribuyen por todo el espacio tratando de conseguir el mismo efecto que la luz natural difusa
- Sistema dirigido o localizado: las luminarias se ubican y dirigen a las superficies expuestas. También puede ser difusa o localizada
- Sistema mixto: se logra con la mezcla de los otros dos sistemas

Cada uno posee ventajas e inconvenientes. Las salas temporales deben disponer de sistemas flexibles, por los cambios de formato y de materiales. Todos estos sistemas pueden ir asociados al aprovechamiento de la luz solar, que nunca puede ser exclusiva, pues es monótona en invierno o ausente. Siempre ha de ser filtrada para evitar los UV y su capacidad térmica. Puede llegar desde el techo, pero puede provocar reflejos en vitrinas y cuadros acristalados. Suelen colocarse células fotoeléctricas que regulan el flujo de luz con persianas o cortinas. Debe evitarse la luz alta, que ocasiona la pérdida de propiedades físicas de ciertos materiales, pérdida de color en colorantes y ciertas fibras, debilitamiento de las fibras textiles...

Humedad. Cuando es excesiva conlleva debilitación de los adhesivos, pudrimiento de colas, cambios de tamaño, mandas en papel y vitela, corrimiento de tintas, enmohecimiento del cuero, aumento de la corrosión en metales, tirantez de las telas por torsión de las fibras, hinchamiento de la

madera.... Si la humedad excesiva se une a un aumento de la temperatura se produce proliferación de hongos y bacterias. Cambios bruscos: movimientos de los materiales higroscópicos, alabeo de la madera, exfoliación de la pintura, activación de las sales solubles. Sequedad excesiva: friabilidad por desecación, deterioro de las marqueterías, distensión de las telas por relajación de las fibras, pérdida de adherencia en colas...

Temperatura. Si es elevada propicia la aceleración de la actividad biológica, aceleración de las reacciones químicas, contracción de los materiales orgánicos, reducción de la pérdida de color en colorantes. Por contra cuando es baja retarda la actividad biológica

Contaminación. Anhídrido sulfuroso: blanqueamiento y ablandamiento . Sulfuro de hidrógeno: ennegrecimiento de los pigmentos con plomo, desdoro de los metales . Hollín y polvo: manchas . Sales: cristalizaciones y velos blanquecinos o nieblas

Acción humana. actos vandálicos, robos, incorrecta manipulación de las obras, incorrecta colocación de las obras dentro del edificio, restos de grasa dedos en las superficies de las obras

Acción seres vivos. Aquí se incluyen: 1) microorganismos: bacterias, hongos y algas producen debilitamiento de los materiales orgánicos, manchas de color, destrucción de la celulosa 2) insectos xilófagos: debilitamiento y fragilidad de las maderas, pérdida de material, generación de polvo orgánico , 3) insectos biliófagos: pérdida de material, debilitamiento de los materiales , y 4) mamíferos como ratas o ratones: pérdida de material por roeduras, ataque por ácidos provenientes de orines

Vibraciones. rotura de zonas débiles, aparición de microfisuras, desprendimiento de capas con craquelados o levantamiento

Desastres naturales. Fuegos, inundaciones, etc.

Al considerar los objetos en exposición temporal, a los anteriores factores de riesgo se deben añadir los siguientes

Incorrecta manipulación. restos de grasa de manos en la superficie de las obras, golpes, rozaduras, vibraciones... Embalaje: falta de estanqueidad ambiental dentro de las cajas, mala fabricación del embalaje con materiales inapropiados. Transporte: vibraciones continuadas por falta de amortiguación en el vehículo, falta de estanqueidad ambiental en el vehículo, apertura de las cajas fuera de un ambiente correcto, apertura de las cajas sin aclimatación previa...

Condiciones de la sala de exposición. condiciones ambientales indeseadas de luz, temperatura o humedad, mala adecuación de la obra a las nuevas condiciones, actos vandálicos o robos durante la exhibición, cercanía de la obra a focos de contaminación biológica...

2. Conservación preventiva y normativa para la restauración de las piezas

2.1 Principios fundamentales de la conservación preventiva

Hoy en día, sólo en muy pocos y limitados aspectos se parecen los diversos peligros que acechan al patrimonio cultural en nuestra sociedad de consumo a los factores que a lo largo de la historia han producido el deterioro o la desaparición de los bienes culturales. Han sido en especial los actuales elementos deteriorantes y la decidida actitud de enfrentamiento técnico y profesional contra sus efectos, los factores que han resultado finalmente más decisivos para el desarrollo de la conservación preventiva en la segunda mitad del XX. Por eso en un sentido rigurosamente técnico, los **conceptos de conservación-restauración y conservación preventiva** son **propios** de esta **situación actual, aunque no resulten verdaderamente nuevos**. Han estado mucho tiempo en el ambiente y en el entorno de los museos y el patrimonio. De ahí que también podamos rastrear sus antecedentes, más allá incluso del siglo XIX, aunque su dimensión o transcendencia resulten testimoniales. A **principios del siglo XIX** se produce un **cambio destacado** respecto del concepto de la conservación y restauración. Se va a renunciar a la llamada restauración «integradora», que intentaba restituir todas las partes que faltaban de una manera más o menos fantástica, procurando conservar en adelante las obras tal y como aquéllas habían sido encontradas.

La conservación preventiva es, para autores como Philip Ward o Gaël de Guichen, el conjunto de acciones destinadas a asegurar la salvaguardia o a aumentar la esperanza de vida de una colección o de un objeto. En la actualidad la Conservación Preventiva se apoya sobre todo en un cambio notable de mentalidad desde la perspectiva de una serie de planteamientos y cuestiones generales. Se entiende como una estrategia a medio o largo plazo, no como una sucesión de actuaciones (que era la manera antigua de entenderla). La Conservación Preventiva atiende, estudia y controla todos los agentes de deterioro: el clima, interno y externo; la iluminación; las plagas biológicas, los eventos catastróficos (incendios, inundaciones, terremotos..); se ocupa de la prevención de los actos vandálicos así como de todo tipo de accidentes provocados por acción humana, donde se incluye desde el robo hasta la manipulación y transporte de las obras.

PLAN NACIONAL DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA: La conservación preventiva es una estrategia de conservación del patrimonio cultural que propone un método de trabajo sistemático para identificar, evaluar, detectar y controlar los riesgos de deterioro de los objetos, colecciones, y por extensión cualquier bien cultural, con el fin de eliminar o minimizar dichos riesgos, actuando sobre el origen de los problemas, que generalmente se encuentran en los factores externos a los propios bienes culturales, evitando con ello su deterioro o pérdida y la necesidad de acometer drásticos y costosos tratamientos aplicados sobre los propios bienes. En la estrategia de conservación preventiva confluyen aspectos que deben ser tenidos en cuenta como son la sostenibilidad, es decir la necesidad de aplicación de esfuerzos continuados en el tiempo, la optimización de recursos y la accesibilidad, entendida como acercamiento de los bienes culturales a la sociedad, conceptos todos ellos que inciden positivamente en la mejora del estado de conservación del patrimonio.

Aunque con diferencias debidas a muy diferentes factores, el método de trabajo fundamental que se ha ido adaptando a cada caso concreto se basa en los siguientes aspectos:

- Análisis de los bienes culturales, su estado de conservación y el uso y gestión que se hace de los mismos
- Análisis de los riesgos de deterioro, valoración de los mismos y definición de prioridades respecto a los métodos de seguimiento y control
- Diseño de métodos de métodos de seguimiento y control mediante el análisis de los recursos disponibles, la definición de medios técnicos y procedimientos de trabajo, y la planificación programada de los mismos con el horizonte siempre presente de un uso y gestión de los bienes compatible con su conservación

Así, como principios fundamentales que contempla la conservación preventiva se encuentran:

- Controlar los riesgos de deterioro actuando sobre los factores del medio y los modelos de uso y gestión, para evitar que éste se produzca o se acelere, y no sobre el efecto de los mismos en los propios bienes
- Utilizar el método de trabajo propuesto por la conservación preventiva para definir prioridades respecto a los recursos a emplear en medios y procedimientos para la conservación de los bienes
- Utilizar la planificación de la conservación preventiva en las instituciones como herramienta de esfuerzo sostenible y aplicable a conjuntos de bienes de forma prioritaria

Los esfuerzos en la aplicación de métodos de trabajo de conservación preventiva se centra en una serie de aspectos en los que se concentran la mayor parte de los riesgos de deterioro que amenazan a los bienes culturales :

- Ausencia de la documentación básica adecuada para elaborar un plan de conservación preventiva.
- Daños físicos causados por la manipulación o disposición inadecuadas o por la presión

sobre el uso de los mismos.

Daños o pérdidas causados por actos antisociales como robo, expolio, vandalismo o conflictos armados.

Daños o pérdidas causados por episodios catastróficos como incendios, terremotos o inundaciones

Daños causados por condiciones ambientales inadecuadas entre las que se incluyen los factores microclimáticos, las radiaciones asociadas a la luz y los contaminantes atmosféricos.

Daños causados por el biodeterioro, generalmente asociados a condiciones ambientales inadecuadas y deficiencias en la disposición y mantenimiento de las instalaciones

Daños o pérdidas relacionados con la negligencia en los procedimientos de seguimiento y control

Es evidente que la complejidad en la conservación de ciertos bienes culturales, como los centros históricos de las ciudades, los paisajes culturales, el arte rupestre y los bienes culturales ligados a ecosistemas naturales, o los componentes del patrimonio inmaterial, exigen herramientas específicas y complejas, muy diferentes a las desarrolladas hasta ahora, para la aplicación de estrategias de conservación preventiva.

2.2 La restauración de bienes culturales: criterios de intervención

La normativa en España para la restauración de bienes muebles e inmuebles emana de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. En sus diferentes títulos se expone el protocolo para la conservación y preservación del patrimonio histórico en sus distintas variantes. También se fijan los criterios para la restauración. A nivel internacional, en 1958 la UNESCO creó en Roma el ICCROM, el centro internacional de estudios para la conservación y restauración de bienes culturales satisfaciendo así unas necesidades muy generalizadas. Y a finales de los 70 y gracias entre otros a Gaël de Guichen, el ICCROM lanzó un curso sobre la conservación preventiva porque la idea de que se necesitaba cambiar de actitud si se quería asegurar un futuro a las colecciones ganaba terreno.

Criterios de intervención. Son las pautas de actuación en conservación, flexibles y variables en cuanto a los métodos y materiales, pero rigurosos en la observación de que el fin es salvaguardar la integridad del valor cultural de los objetos. Sin unos planteamientos teóricos y un conocimiento del contenido de la obra, como materia y como imagen, toda actuación, a pesar de las más avanzadas técnicas y productos, puede estar expuesta a errores. La teoría de la restauración, iniciada por Brandi, es uno de los pilares en los que se basan los criterios de intervención en la actualidad, fundamentada en el reconocimiento de las obras en sus dos aspectos: estético e histórico, y en el restablecimiento de la unidad potencial, sin falsificación artística o histórica, y sin borrar la huella del tiempo.

Los criterios actuales han venido determinados por reuniones y congresos internacionales, muchos patrocinados por la UNESCO, para establecer unos planteamientos generales. Entre los criterios de preservación figura la necesidad de crear un medio ambiente acorde con las exigencias de permanencia y durabilidad del objeto, que evite las causas de alteración. Ello implica el conocimiento del comportamiento físico y químico de la estructura y elementos de los materiales a conservar, y el conocimiento de las causas potenciales de su deterioro .

Por otra parte entre los criterios de restauración merece destacarse que la intervención directa sobre el objeto implica una gran responsabilidad, ya que debe respetar tanto los valores materiales como culturales del objeto. Asimismo, renuncia a toda participación creadora, con el consiguiente respeto a lo que el autor ejecutó y quiso transmitir, y al paso de la historia. Otro principio de la restauración actual es el de la intervención mínima, y que así no se somete las obras a tensiones con el empleo de materiales y productos, de los cuales no se tiene completa seguridad de sus resultados a largo plazo,

y porque de este modo se garantiza el máximo respeto a toda la información del objeto, tanto interior como exterior. También debe abstenerse de cuantas manipulaciones impliquen modificación real o aparente de los auténticos y privativos valores de la obra, materiales, funcionales, artísticos históricos, sin olvidar el respeto a cuantas adiciones complementarias sean consustanciales a la propia historia del bien. Se recomienda la eliminación de cuantos enmascaramientos, ajenos a la integridad total de la obra, imposibiliten o desvirtúen su interpretación como documento histórico; y la estabilización y consolidación de los elementos degradados, descartando el tópico de la sustitución. Se admite la reposición de los elementos que se encuentran físicamente separados de la obra y sea evidente su pertenencia al conjunto. Por lo que hace referencia a la reconstrucción por reintegración de los elementos perdidos, debe realizarse con materiales de reconocida calidad, reversibilidad y reconocimiento como no pertenecientes a la integridad y reconocimiento como no pertenecientes a la integridad original del conjunto, armonizando con lo original. Finalmente, todo tratamiento de restauración debe hacer uso de medios y procedimientos inocuos y reversibles, y toda acción restauradora debe quedar reflejada y archivada en un exhaustivo expediente o informe.

Sobre los materiales a emplear en la restauración tradicional o moderna no hay unanimidad de criterio. En la legislación española un decreto del año 1971 dispone que en las obras se emplearán materiales y técnicas tradicionales. Sin embargo, la ley del Patrimonio cultural de Cataluña y Madrid admiten el uso de elementos, técnicas y materiales contemporáneos para la mejor adaptación del bien a su uso, pero siempre teniendo en cuenta que todo tratamiento de conservación debe hacer uso de medios y procedimientos inocuos y reversibles. En la Web del IPCE se han colgado los documentos referentes a Criterios de Intervención de que dispone la legislación española, y los documentos internacionales²¹.

La conservación y protección del patrimonio se manifiesta a principios del s XX con una serie de reuniones internacionales de expertos, cuyas consideraciones quedaron reflejadas, más tarde, en una serie de documentos como la "Carta de Atenas" de 1931, la "Carta de Venecia" de 1964, con especial referencia a los monumentos y conjuntos históricos, y la "Carta del Restauro" dictada en Italia en 1972 que es la referencia más importante en materia de conservación para otros países como España.

3. Almacenaje, manipulación y transporte de bienes culturales

3.1 Almacenaje de bienes culturales

"Es probable que el almacenamiento deficiente, haya causado más daño a las colecciones de los museos que cualquier otro factor". Este comentario sirvió de apertura para el manual sobre el almacenamiento en los museos que la UNESCO encargó para la conferencia sobre el mismo tema (Washington 1976).

Los almacenes de un museo son muy importantes para la labor del mismo, ya que las colecciones deben ser conservadas, estén expuestas o no. Los museos conservan, en ocasiones, piezas que no pueden exponer, que no siguen la línea de la colección, que son reiterativas... También reciben, o se ven obligados a recibir, piezas que de otro modo se perderían (material arqueológico). El museo debe reunir tipologías, pero se expone normalmente una mínima selección. Cada vez más se tiende a exhibir parcialmente los fondos permanentes, variando así la temática del centro. De esta manera además, los depósitos se convierten también en un museo paralelo, destinado a un público muy especializado. El volumen del almacén depende del tipo de museo y de la finalidad que se le de. Un almacenamiento denso hace que no haya mucha movilidad de las piezas. Si se quiere que sea visitable, y si se quiere facilitar la manipulación y así minimizar riesgos, el almacén deberá ser cómodo y espacioso. Es aconsejable un espacio similar al de exhibición: 40% + 40% + un 20% de

21 Para ver listado documentos consultar resumen

servicios. El almacén debe tener previsto su aumento, pues a lo largo de la vida del museo es posible, y deseable, que aloje cada vez más obras., y debe tener un acceso cómodo, fácil y directo con los muelles de carga y descarga, con la sala de embalajes y con la de restauración. También debe contar con montacargas y amplios pasillos.

Los depósitos varían de un museo a otro por las características del edificio y de las obras pero su ubicación dentro de los almacenes y su organización debe estar unificados. Siempre que sea posible los depósitos deben estar departamentados, por materiales y por conservación. Ello permite variar las condiciones ambientales, puede evitar robos y frenar incendios, inundaciones y plagas. Lo más aconsejable es que la ordenación sea por materias, pero teniendo en cuenta los problemas físicos de conservación. Siempre es preferible separar los fondos por composición o propiedades físicas. Como casi siempre el espacio es limitado, se aprovecha al máximo, agrupando las piezas por temas en estanterías o con peines para los cuadros.

Áreas del almacén. Esta zona de trabajo debe incluir distintas áreas:

Salas de depósito de fondos: con estrictas condiciones de limpieza y seguridad

Zona de embalaje/desembalaje de las colecciones: genera mucha suciedad y es fuente potencial de incendios y accidentes, por eso debe aislarse del resto de áreas de reserva aunque esté cerca. Las piezas no deben entrar allí hasta el momento de su embalaje. Si no hay un espacio específico para esta actividad, habrá que buscar otro pero, nunca debe hacerse dentro de las salas de depósito.

Zona de limpieza, cuarentena y desinfección de colecciones: a veces es el propio taller de restauración, pero no debe ser así sobre todo en cuanto a la cuarentena .

Estudio fotográfico y sala de dibujo: para la documentación gráfica de los fondos. Todas las piezas que ingresan en el museo deben fotografiarse

Zona de estudio: se trabaja con las colecciones sin necesidad de permanecer en las salas de depósito o llevar piezas a los despachos

Zona de registro y control de almacenes: se gestiona, documenta y controla toda la actividad de las reservas del museo. Esta área tiene, entre otras funciones, el control de ingreso e identificación de las piezas: las piezas nuevas no deben ingresar en el depósito hasta pasar por restauración y cuarentena. Luego se inventarían, fotografían y se elabora una ficha descriptiva mínima. Sólo entonces puede pasar a los almacenes.

La **sala del depósito** varía mucho de un museo a otro, pero hay que destacar dos puntos: 1) la situación de la sala dentro de los almacenes y su organización: es preferible que los almacenes estén unificados. Salvo que haya humedades, es mejor que estén en los sótanos, pues hay mayor estabilidad atmosférica. y 2) Siempre que sea posible los almacenes deben estar departamentados; ello permite variar las condiciones ambientales, puede evitar robos y frenar incendios. Lo mejor es que la ordenación sea por materias, pero hay que tener en cuenta los problemas físicos de conservación. Siempre es preferible separar los fondos por composición o propiedades físicas.

Respecto a los **sistemas físicos de almacenamiento**, gran parte de la colección debe situarse en estanterías abiertas y regulables. Las estanterías y armarios no deben tener fondo, así se evitan microclimas adversos e indeseadas acumulaciones de polvo. Dentro de las baldas, las piezas deben colocarse, bien directamente sobre la balda, bien en cajas. La pintura de caballete se cuelga en peines: mallas metálicas que se enganchan al suelo y al techo, y si además van sobre rieles, se pueden densificar el sistema de almacenamiento. Este tipo de sistemas abiertos exigen un riguroso control de las condiciones climáticas. Los sistemas cerrados suelen usarse para textiles, papeles... en cajoneras especiales, normalmente de aluminio. Para textiles hay armarios que ofrecen distintas posibilidades de organización, para mapas y papeles también existen armario cajoneros especiales. El mayor aprovechamiento del espacio se logra con los armarios compactos, que son móviles y van

sobre raíles. Estos armarios permiten densificar la capacidad del almacén y las piezas están más protegidas. Los metales necesitan atmósferas muy secas, el mármol es muy sensible al contacto con los materiales de embalaje y almacenamiento, sobre todo con humedad. Los papeles y libros se conservan mejor sin luz, los pergaminos necesitan un control constante de la humedad que evite el exceso de sequedad que les vuelve quebradizos. La correcta disposición de los fondos en los almacenes se refleja en la separación de las piezas de suelos y paredes, favoreciendo así la ventilación.

En conclusión, los sistemas adecuados de almacenamiento, y las condiciones correctas según los materiales, constituyen un factor fundamental de la conservación preventiva. Los locales deben estar bien sustentados, controlados climáticamente, ventilados, limpios, protegidos contra factores biológicos de deterioro, y con las medidas adecuadas contra el fuego. Todos los objetos requieren para su almacenamiento condiciones específicas dependiendo de su naturaleza. Los metales necesitan atmósferas secas.

3.2 Manipulación de objetos de arte

La preparación de exposiciones, los montajes y desmontajes, el traslado de objetos para estudios o intervenciones técnicas, los préstamos y las mudanzas, entre otras, son algunas de las actividades que de manera usual se producen en los museos y cuyo desarrollo exige la manipulación, embalaje y traslado de objetos o colecciones. En consecuencia, estas actividades son algunas de las labores más comunes en estas instituciones, así como circunstancias en las cuales las obras son sometidas a graves riesgos de deterioro. De ahí la importancia de su adecuada planificación, supervisión y ejecución. Es responsabilidad de los técnicos del Museo ofrecer absoluta protección a las obras con las que se trabaja o que se encuentren bajo su cuidado.

Algunos de estos movimientos son cortos y duran poco tiempo, bien porque el destino es cercano, bien porque la caja que lo va a proteger está al lado. Sea cual sea el destino y la duración del trayecto, una obra siempre sufre durante su manipulación, y los efectos negativos de ello sólo son apreciables a posteriori. Esta es la razón por la que cada movimiento de una pieza, tanto dentro como fuera de la institución museística, debe quedar avalado con un informe de conservación-restauración, y debe ser autorizado en función del informe. Durante la manipulación de una pieza existe un elevado riesgo de impactos, vibraciones, huellas.... porque en ese primer contacto, la pieza carece de protección o embalaje. De ahí que antes de ser autorizarlo, se deba realizar un informe técnico. En la movilidad de las obras y su manipulación para ser expuestas, se producen al menos del 85% de sus deterioros y daños, y en la mayoría de los casos no cabe duda que se han realizado inadecuadas o escasas medidas de conservación preventiva. Entendemos por **manipulación** una sucesión de procesos de embalado, transporte, instalación o protección, entre otros, tanto en el interior del espacio expositivo como en el tránsito hacia él. Todos estos movimientos deben seguir una serie de trámites y quedar registrados .

Durante la manipulación existe un elevado riesgo de agresión físico-mecánica (por impactos, abrasiones, roces, etc.) y química (por manchas y huellas, si no hay guantes). La manipulación debe reducirse al mínimo, acercando los transportes y embalajes a la obra, o trasladándola debidamente protegida. Estos procesos deben ser realizados por especialistas y supervisados siempre por un responsable, dado el elevado riesgo de la obra sin protección. Siempre han de utilizarse guantes de algodón, y preferiblemente con guantes de látex debajo. Cada objeto debe cogerse y moverse de un modo concreto según sus características materiales, tamaño, peso y fragilidad. Los objetos con riesgo de resbalar se cogen siempre con guantes de goma. Nunca se deben arrastrar los objetos por muy pesados que sean, y se llevan cerca del suelo. Incluso los más livianos deben cogerse con las dos manos. Si es posible, se colocará cerca del objeto una mesa acolchada y se envolverá para su movimiento. Como precisiones particulares de ciertos objetos deben señalarse las siguientes:

Pintura y obras enmarcadas. La parte más delicada es la frontal, por lo que hay que evitar todo contacto con ella. Hay que retirar los clavos, tornillos, alambres y cualquier otro material ajeno. Si hay que apoyar la obra en el suelo, hay que amortiguarlo con goma-espuma o cojines para que no resbale. Se debe coger la pieza por la parte más resistente del marco, nunca por las decoraciones. Nunca se deben poner los dedos entre el bastidor y la tela. Antes de moverla hay que asegurarse que está bien sujeta al marco. Las pinturas se mueven en vertical salvo que el restaurador indique lo contrario, se sostienen con una mano abajo y con la otra en el costado vertical. Nunca se debe apoyar sin comprobar perfectamente que ningún saliente roza la tela y/o la deforma. Si la obra es muy grande se requerirán al menos tres personas. Hay que evitar la torsión del bastidor en los grandes formatos. Si es sobre tabla y muy pesada hay que ayudarse de plataformas con ruedas.

Escultura de gran formato. Representan un gran riesgo para su integridad y la de las personas que la manipulan, por lo que debe ser resuelto siempre por especialistas, y su ejecución ha de estar perfectamente planificada. Ha de moverse siempre sobre vehículos acolchados. Los museos y salas de exposición, así como los camiones, deben disponer de un potente montacargas para evitar que la muevan personas por las escaleras. Ha de hacerse un buen y exhaustivo examen previo de las zonas frágiles y de alto riesgo, protegiéndolas. Nunca se deben apoyar en el suelo porque su levantamiento posterior será más peligroso y difícil.

Obras de papel sin montar. Han de cogerse siempre con guantes y proceder a su montaje, aunque sea provisional, para el traslado. Se necesitan cartones de ph neutro para moverlas siempre en horizontal, jamás enrolladas o dobladas. Las obras de carboncillo, lápiz, pastel o técnicas fácilmente borrables requieren especial atención. Si se trasladan varias obras juntas siempre ha de mediar entre ellas una hoja de protección de glassine. Las cajas y cartones deben estar siempre perfectamente niveladas en horizontal hasta el montaje.

Pintura contemporánea. Rara vez va enmarcada, lo que las expone a más peligros de roces o golpes en la manipulación, y además dificulta el embalaje porque hay que evitar que el envoltorio toque la capa pictórica. Algunas piezas son tridimensionales, por lo que los embalajes deberán ser más especiales y a medida.

Textiles. La manipulación de textiles debe realizarse bajo la dirección de personal cualificado. El uso de guantes de algodón es imprescindible. Hay que evitar que el tejido soporte su propio peso, utilizando barras o cilindros de sostén. Aún cuando un tejido aparente resistencia, nunca deberá ser sometido a tensiones. Al enrollar los textiles en sus soportes, retirar cualquier elemento sobresaliente. Ha de evitarse en todo lo posible el doblado de piezas textiles, en casos inevitables se procederá al forrado de las unidades mediante papel de seda. Los tapices y alfombras enrollados sobre cilindros deben ser levantados por dos personas, una en cada extremo.

3.3 Transporte de obras de arte

El estado de conservación de las obras determina en primer lugar la conveniencia de su transporte. A continuación, debe prepararse toda la documentación (seguros, autorizaciones, informes de conservación...), condiciones del embalaje (tipo de caja, vitrinas climáticas...), medio de transporte (peso, fragilidad, cabina presurizada del avión...), medidas para su manipulación (guantes, por donde se ha de coger la pieza...), condiciones de exhibición necesarias para su preservación (climatización, iluminación, seguridad...). Todos los riesgos potenciales durante la manipulación o el transporte se reducen con un correcto embalaje, unas adecuadas condiciones de anclaje de la caja al vehículo, una supervisión responsable de todo el proceso, y un equipo especialista.

Todos los criterios de manipulación y embalaje se determinan a partir del análisis del objeto y de su entorno. Distintas circunstancias obligan a tomar las decisiones, como pueden ser los accesos, el tamaño, peso, material, composición, estructura, etc. Todo ello puede alterar parcial o totalmente el criterio standard de manipulación, embalaje y transporte de una obra.

Respecto al **embalaje**, su función consiste en proteger el contenido de los agentes atmosféricos, de impactos y punciones, así como del fuego y del agua directa. También debe mantener un medio ambiente sano para la obra y amortiguar los efectos de las vibraciones . Como requisitos, el embalaje debe tener la suficiente rigidez para evitar torsiones; tener la adecuada estabilidad que evite la caída durante el almacenamiento y la manipulación; facilitar la movilidad del mismo (asas y ruedas); disponer de los elementos necesarios para facilitar su manipulación con maquinaria como grúas; disponer en su exterior de la simbología internacional para garantizar la correcta protección de su contenido y las recomendaciones para su manipulación; estabilidad química de sus materiales; tener aislantes térmicos y de humedad.

El movimiento externo de una obra comienza cuando una institución solicita el préstamo temporal de una obra para una exposición. La institución propietaria de la obra aceptará dicho préstamo en función de diversos criterios, siendo el estado de conservación el primordial. Los criterios de prestación son un punto muy controvertido puesto que la mayoría de los museos y organismos no han llegado aún a un acuerdo sobre qué piezas se pueden prestar y cuales no pueden trasladarse bajo ningún concepto. Los criterios más estrictos consideran no prestables la pintura sobre tabla, la escultura policromada, los trabajos a pastel, las obras de gran formato, las piezas con restauraciones recientes al no haberse estabilizado aún los tratamientos y, todos aquellos bienes susceptibles de deteriorarse fácilmente. Sin embargo, muchas obras de arte de este tipo se mueven habitualmente en los circuitos de exposiciones temporales. La institución propietaria de la obra solicitará a la organizadora, un detallado informe sobre el lugar donde se celebrará la exposición. Este informe es un documento complejo y exhaustivo donde quedarán reflejadas todas las características del edificio de exposiciones: medidas de seguridad y vigilancia (personal y técnicas), condiciones climáticas y de iluminación, sistemas de evacuación en caso de fuego, inundaciones.. etc; sistemas de acceso (montacargas, etc); organización de la exposición... y un sinfín de detalles. En función del informe, se tomará una decisión respecto al préstamo.

Todo el coste del transporte de la obra desde su origen a destino, ida y vuelta, correrá a cargo de la institución solicitante. En ese coste se incluye la fabricación de un embalaje adecuado y expresamente diseñado para la pieza solicitada, un seguro de los denominados “de clavo a clavo” (que cubre completamente la obra desde que es descolgada en su lugar de origen hasta que es colgada en la sala de exposición de destino), el medio de transporte y el correo. El correo es la persona que acompaña a la obra durante su viaje para supervisar todos los movimientos así como para tomar las decisiones precisas en caso de accidente. El correo forma parte del personal técnico del museo prestador y normalmente se trata de alguien con formación en restauración y que conoce la historia material de la obra así como su estado de conservación. También es habitual que el correo forme parte del equipo que haya diseñado o elegido el tipo de embalaje que la obra necesitará, así como cualquier otro requisito específico para ella. Durante todo el tiempo en que dura el traslado de la obra, el correo es el máximo responsable. Viajará en todo momento con la obra y, si es posible, volará en el mismo avión que ella. También estará presente durante la carga y descarga, incluidos los aeropuertos .

Actualmente, las empresas especializadas en el transporte de obras de arte se encargan de todos los detalles técnicos y los museos no suelen ocuparse del diseño de las rutas o de los medios de transporte, donde los criterios son reducir al mínimo el número de manipulaciones, y elegir el recorrido más directo y más rápido. La elección del medio de transporte está en función de las dimensiones y el peso de la obra. Las obras de gran tonelaje y volumen sólo pueden ser transportadas por carretera o barco ya que las puertas de las bodegas de los aviones tienen sus limitaciones, sobre todo en las líneas aéreas comerciales (sólo París y Luxemburgo en Europa disponen de bodegas para gran formato). El transporte más habitual es el camión, que debe disponer de suspensión hidráulica y estar climatizado. El avión es el más seguro y más utilizado para trayectos largos. En las bodegas normales la temperatura desciende, dependiendo del aparato y al altura de vuelo, por lo que se recomiendan en estos casos embalajes con muy buenos materiales aislantes. El ferrocarril es escasamente utilizado y el barco sólo en caso de grandes formatos que no puedan entrar en aviones de carga.

Cada obra viaja con una documentación que porta el correo y donde constará, no sólo los informes de exportación temporal en caso de salidas al extranjero, sino también un detallado informe de su estado de conservación antes del embalaje; el correo comprobará en destino que sigue siendo el mismo. La institución organizadora de la exposición enviará informes periódicos a la institución propietaria sobre el estado en que se encuentra la obra durante la exposición. Cuando esta concluya, el correo viajará de nuevo para comprobar que la obra se encuentra en buen estado y supervisar el descolgado, embalaje así como acompañarla durante todo el viaje de regreso.

Tema 8. Diseño y montaje de exposiciones

1. *La movilidad de las obras de arte del museo*
2. *Exposiciones permanentes*
3. *Exposiciones temporales*
4. *Aspectos prácticos de las exposiciones temporales o permanentes*
5. *Tipos de montaje*
6. *Condiciones técnicas necesarias*
7. *Medios y recursos*
8. *Elaboración de itinerarios*

*Es uno de los capítulos más importante en la existencia de los museos: **la exposición** de las colecciones, bien de forma permanente o en muestras temporales. Los modos de actuación han evolucionado a lo largo del tiempo a la par que los criterios museológicos. No puede olvidarse la problemática del transporte de obras de arte.*

La presentación o exhibición de objetos de valor patrimonial y cultural ha sido una función que histórica y sociológicamente puede rastrearse desde los precedentes y los orígenes remotos del coleccionismo y el museo. A pesar del origen y la pertenencia de las colecciones a las clases ilustradas, al final la muestra o exposición de los fondos de un museo no ha tenido otra justificación o destino que **el público**, para cuya función han sido clasificados aquéllos de acuerdo con algún sistema científico que cada época ha venido determinando.

Desde un planteamiento de la nueva museología, como es el de Marc Maure (1996), la exposición *es un método; constituye uno de los más importantes útiles de diálogo y concienciación de que dispone el museólogo con la comunidad.*

La exposición es un método y una estrategia para ver, conocer y comunicar; con ella se organiza el espacio y el pensamiento; es representación, escenificación y relato; y es consumo de masas y espectáculo singular. Hoy en día tanto la museología y la museografía, como los museos y las más diversas instituciones con vocación de actividades culturales han convertido la exposición en el medio o procedimiento más cuidado para comunicar al público el contenido de los saberes de su colección o el mensaje de sus intenciones programáticas. La exposición es el instrumento privilegiado para desarrollar los intereses difusores y comunicativos. Es un completo sistema de conceptualización e interpretación, diseño y organización, referencia y comunicación a un tiempo.

Dos hechos fundamentales han sucedido en el siglo XX que han transformado el mundo del diseño de exposiciones. Por un lado la selección y restricción del número de piezas a exponer, tanto en exposiciones temporales como en permanentes. Y por otro la incorporación de elementos nuevos en el diseño. Se ha producido así una ruptura con las tendencias tradicionales.

1. La movilidad de las obras de arte en el museo

El proceso de traslado o transporte de las obras de arte es uno de los asuntos más delicados en el museo, que requiere un especial cuidado y atención. El control adecuado en el movimiento es una operación necesaria para la supervivencia y conservación de los objetos en la actividad diaria del museo. Para la mejor protección y seguridad de las colecciones de un museo es imprescindible contar con un bien estructurado "Departamento de registro". Este debe ser la columna vertebral de la institución, por cuanto su cometido es controlar todos los fondos y movimientos, tanto verticales (internos), como horizontales (externos). Los fondos de un museo pueden moverse con independencia de que pertenezcan a una colección permanente o a una temporal. Los movimientos en ambos casos pueden ser por un periodo corto o largo. Los internos son por restauraciones, cambios a salas temporales, etc., los externos por préstamos, etc. Sea cual sea el movimiento realizado el departamento de Registro tiene la clave de controlar la entrada y salida de las obras y el movimiento interno de las mismas. Los asuntos fundamentales en el movimiento o transporte de obras, son la manipulación cuidadosa, los responsables del traslado y la seguridad de aquel.

Manipulación de objetos y obras de arte

De todas las funciones de un museo en las que es necesario manipular las piezas, la exposición es la que mayor número de ellas mueve, siendo los traslados y el transporte la causa de la mayoría de los accidentes. Para evitarlo han de extremarse las precauciones, evitando un innecesaria manipulación, examinar bien el objeto antes de moverlo para reconocer sus puntos débiles...etc

Transporte y embalaje

Las exigencias del transporte son muy concretas, incluyendo seguros o sistemas de indemnización: 1. la calidad o naturaleza del medio de transporte; 2. las especificaciones para el embalaje y desembalaje; 3. los seguros e indemnizaciones durante el trayecto; 4. la decisión de utilizar o no los servicios de agentes especiales de escolta o mensajeros. Las crecientes exposiciones temporales han traído consigo el análisis y la consideración de los diversos profesionales sobre aspectos antes no contemplados. Se ha intensificado la atención hacia cuestiones de riesgo en el transporte.

Las técnicas de embalaje y transporte son objeto y objetivo de una investigación exhaustiva, existiendo una abundante información sobre las propiedades materiales de los distintos objetos y sus respuestas a las condiciones medioambientales, vibraciones, choques, manipulación y tensión producidos durante el proceso que va desde que deja su medio ambiente habitual hasta que vuelve otra vez a él. Tres son los aspectos a tener en cuenta en el transporte:

1. los valores medioambientales encontrados durante el transporte (temperatura y HR, así como choques y vibraciones). Es posible predecir las condiciones generales a las que se verá sometido un objeto ya que industrias como la del embalaje y la militar disponen de datos sobre varios tipos de medios de transporte. El conocimiento de las condiciones en que se producen choques y vibraciones son importantes para el diseño del embalaje. Además de los factores mecánicos, también los climáticos son importantes porque la temperatura y HR fuera de la caja afecta al clima interno, sobre todo con mal aislamiento
2. la fragilidad del objeto, su condición física, que ha de tenerse en cuenta al diseñar su embalaje
3. el tipo de material y el diseño de los sistemas de embalaje, destinados a reducir los problemas ocasionados por los agentes de deterioro hasta niveles aceptables. El propósito es conseguir una compresión correcta del material de embalaje en el momento del golpe y un correcto aislamiento.

2. Exposiciones permanentes

La clasificación de exposiciones puede adquirir tantas variedades como criterios museológicos y técnicos puedan aplicarse para destacar las características y usos de este medio de comunicación específico del museo, que encarna al propio tiempo su personalidad y su misión. De acuerdo con lo adelantado, debemos distinguir entre funciones generales de la exposición (las que históricamente han originado y construido esta actividad museística), formas de presentación (de acuerdo con una evolución de las relaciones entre el contenedor y el contenido) y tipologías expositivas propiamente dichas, que en rigor encajan todas ellas en los dos grandes marcos de las permanentes y las temporales. No obstante, podemos concretar las distintas clases y modalidades tipológicas de la exposición ateniéndonos a variados criterios clasificatorios de concepto, y a caracteres de categorías funcionales.

Según un criterio espacio-temporal, podemos clasificarlas en permanentes, temporales, itinerantes, móviles y portátiles. La exposición permanente es la propia del museo, como institución estable que es. Expresa una continuidad y mantenimiento en sus salas de la parte más importante de la colección, contribuyendo a crear la identidad del museo. El concepto de “exposición permanente” es cada vez más obsoleto, ya que cada vez hay más cambios en la sociedad, cambios que los museos y exposiciones deben seguir.

3. Exposiciones temporales

La exposición temporal es aquella que posee una duración limitada. Se concibe como un proyecto más concreto y circunstancial y es el medio más habitual de proyección sociocultural tanto de los museos para su programa de actividades periódicas, como de los demás espacios e instituciones de actividad expositiva. No existe ninguna regla para establecer la duración de las exposiciones, lo que les da el matiz de temporales o permanentes. Dentro de las exposiciones temporales cabe hablar de las exposiciones itinerantes, que son aquellos proyectos temporales que recorren durante un tiempo determinado distintos espacios de exposición dentro de un circuito previsto y fijado. Las llamadas exposiciones portátiles son también una variante de las temporales, con la diferencia de que aquéllas se deshacen al término de su función, y éstas por su pequeño tamaño, su diseño integrado y su facilidad de instalación y transporte están habitualmente siempre en disposición de ser de nuevo instaladas en otros espacios diferentes.

El auge y el espectáculo ofrecidos por las exposiciones temporales e itinerantes, que han terminado por adquirir una enorme complejidad y creciente importancia sociocultural, han sido otras de las causas determinantes en la modernización museográfica. A ésta han contribuido muy decisivamente las repercusiones de las técnicas teatrales y su particular lenguaje en la concepción del espacio de exhibición, en la representación y puesta en escena, junto con la iluminación efectista de los objetos. Esta influencia ha resultado viable al haberse conseguido técnicamente un cierto control y regulación del uso de la luz procedente tanto de la fuente natural como de la artificial.

4. Aspectos prácticos de las exposiciones permanentes o temporales

La exposición en el museo es resultado de un proceso creativo de múltiples fases. El diseño elegido se concibe como solución a diversos factores como el espacio, presupuesto, tiempo, recursos... Para simplificar el proceso ha de establecerse un plan estratégico bien definido y flexible. El trabajo expositivo no se ocupa sólo del diseño, sino también de la comunicación y la preservación de los bienes patrimoniales implicados.

Por la exposición son normalmente juzgados y calificados el museo o la galería, por ello el diseño es esencial, definido como el arte de resolver los problemas que afectan a toda exposición. Cualquier proyecto necesita de la actividad conjunta del diseñador y del preparador o técnico, y de un equipo de otros profesionales y especialistas (director del museo, director del proyecto, comisario de exposición, diseñador de iluminación, diseñador gráfico, restaurador, jefe de registro, jefe de seguridad, educador/comunicador, editor, técnicos de producción, personal de mantenimiento, especialista en mercadotecnia, ingenieros, arquitectos y consultores).

El proyecto comprende un proceso complejo y ordenado de acciones y secuencias simultáneas dividido en varias fases:

- Fase de planificación y diseño preliminar, para definir objetivos. Esta fase termina con el programa escrito. Aquí se forman las ideas generales y deben tenerse claros los métodos de comunicación a utilizar. El diseño preliminar suele dividirse en dos partes: en la primera es esencial establecer los objetivos de la exposición y la identificación de los elementos a incorporar (objetos, programas especiales, catálogos, textos...). La segunda tiene como enfoque la institución, el estudio de sus posibilidades y las fechas de cada fase. La investigación es fundamental en esta fase, recogida de información sobre los objetos, materiales, condiciones ambientales, programas educativos... El espacio debe definirse junto con las áreas temáticas y en este esquema preliminar se verán sus ventajas y desventajas .
- Fase de diseño esquemático, se producen otros nuevos elementos del diseño con más niveles de información. El espacio de cada zona se estudia más detalladamente para determinar la colocación de los objetos. En esta fase se aprueba el diseño final, que será la base sobre la que se decidirá la construcción de los elementos de división del espacio y el soporte de los objetos así como el emplazamiento de los sistemas audiovisuales .
- Fase de diseño final, es la más interesante y donde se produce la parte más extensa del trabajo creativo. Su propósito es transformar las ideas generales y abstractas de las fases anteriores en conceptos tangibles. Se construirá una maqueta o una representación en 3D. Se decidirá la colocación exacta de los objetos, se seleccionarán los colores y materiales, se diseñarán los formatos de textos y gráficos, se configurará el espacio en su forma final y se producirán los planos finales.

Las otras cinco fases que seguirán al proceso de planificación hasta completar el proceso de la exposición son: las de producción, construcción, instalación, montaje y evaluación.

4.1 La iluminación

Suele ser el aspecto más difícil de resolver en la exposición, por las distintas necesidades de los objetos (conservación y observación) y los condicionantes de la arquitectura. La organización de exposiciones temporales y su diversidad, imponen la instalación de sistemas flexibles. La iluminación no es algo accesorio, sino una condición esencial, es el elemento fundamental para poder apreciar las características y matices de los objetos y obras de arte: su uso correcto tiene una decisiva influencia en la comprensión de lo que vemos. La luz crea ambientes y establece el carácter particular de la exposición guiando al visitante.

La luz es un elemento clave en el diseño. Puede ser natural, artificial o mixta. Ella recrea el ambiente y logra la magia que hace de la exhibición un suceso visual. Determina que los objetos caigan o emerjan ante los ojos del espectador. Así mismo, influye en la uniformidad, el frío, el calor, lo íntimo de una exposición. Una luz bien enfocada puede hacer que el objeto más simple luzca atractivo. Como norma general, debe iluminarse a los objetos y no a los visitantes. Es deseable el uso de reflectores de luz halógena con regulador de voltaje. La iluminación puede ser hecha desde determinado ángulo a fin de revelar detalles y texturas de la obra expuesta. Es esencial la luminosidad relativa en los objetos y la ausencia de deslumbramientos. Establecer la cantidad de luz necesaria, que, por lo general, depende de la colocación del objeto y el contexto global, así como también de la secuencia visual del museo y las recomendaciones de conservación.

De la buena iluminación depende en muchos sentidos la supervivencia de gran parte de los bienes de interés cultural. Toda exposición a la luz causará deterioración. La iluminancia, esto es, el grado de intensidad de la luz, se expresa en unidades llamadas lux. El luxómetro mide la cantidad de lux que reciben los objetos. La iluminancia está condicionada por la fotosensibilidad de los objetos exhibidos. Muchos especialistas en la materia han establecido los límites de las iluminancias máximas que permiten los objetos inestables a las radiaciones electromagnéticas. La iluminación deberá armonizar las exigencias de la buena presentación con la conservación de las piezas en un museo. La luz natural, demandada a veces por el público y reivindicada por algunos arquitectos (desconociendo u olvidándose de las exigencias de la conservación de objetos fotodeteriorables), requiere en todo caso el control de sus efectos deteriorantes, mayores que los producidos por las lámparas. En las zonas de descanso, la luz natural se hace imprescindible, mientras que la luz artificial facilita la ordenación visual del espacio. La exposición de objetos especialmente fotosensibles exige la utilización de la luz artificial. El alumbrado (artificial) de emergencia y evacuaciones es una exigencia de la normativa legal. La iluminación de los objetos, tanto desde el punto de vista técnico como funcional y estético se aplicará de acuerdo con el diseño y la planificación de la exposición, que deberá tener en cuenta especialmente las características de cada pieza en particular. El museo tiene la obligación de preservar y conservar lo mejor posible la integridad de las piezas, sin perjuicio de una adecuada presentación.

4.2 El montaje

Obras bidimensionales - Se pueden considerar cinco condiciones para el montaje de este tipo de piezas: 1) Deben ser ordenadas en posición horizontal tomando como referencia el punto medio, la base inferior o superior. 2) Mantener entre cada objeto, como mínimo, una distancia variable de acuerdo con el formato de la obra y, por supuesto, el tema tratado. 3) La colocación de los objetos debe respetar el centro visual, este factor es determinado por la persona cuya estatura media aproximadamente es de un metro sesenta (1.60) centímetros. La relación angular es de unos 40° más o menos. 4) El rótulo o ficha técnica del objeto debe ser colocada en la parte inferior (generalmente a la derecha, aunque del diseño determinado) de la base en caso de mediano y pequeño formato. En los grandes formatos colocarlo a un metro de altura. y 5) El color del rótulo debe ser distinto al utilizado en la pared.

Obras tridimensionales - Cinco consideraciones aquí: 1) Al organizar una exposición de obras tridimensionales verificar si todas las piezas necesitan bases o soportes para sostenerla. 2) Las bases o soportes deben ser, preferiblemente, de madera pintada o plexiglás, si son el exterior considerar materiales como cemento, hierro y otro. Estos materiales son los más indicados para obras de pequeño y mediano formato. 3) Es recomendable mantener una buena distancia entre los soportes para facilitar su aislamiento, lo cual posibilita la circulación del público alrededor de ellas. Esto logra que el objeto sea apreciado por el público, con relación al contexto y al agrupamiento en que éste se encuentra. 4) El formato de los soportes debe ser acorde a las dimensiones de la pieza. y 5) Tomar en cuenta los colores de paredes y elementos de fondo. En general, la iluminación debe ser

unidireccional de manera tal que conforme claros y oscuros. Una obra tridimensional debe tener un mínimo de espacio para que no pierda su valor estético propio. Así el espectador no perderá detalles de la pieza que se exhibe.

4.3 El dominio cromático

La superficie de las paredes tiene dos propiedades que producen efectos al ser vistas: el color y la textura. El color conjuntamente con la luz, crea un ambiente coherente en la exposición. El color, como criterio, es un toque personal, sin embargo, es posible sugerir cuatro recomendaciones: 1) Es aconsejable, en forma general, escoger colores neutros (blanco, beige, gris) para las paredes, los pisos, las vitrinas y los paneles, a no ser que la museografía considere destacar o favorecer otros colores. 2) Las diferentes tonalidades no deben competir con los objetos. 3) En algunas oportunidades el uso de colores fuertes puede causar un buen impacto visual, siempre y cuando se usen con sumo cuidado, con la finalidad de no opacar al objeto. y 4) El color puede ser usado para definir el criterio estético y el ambiente del objeto. Cuando hablamos de textura nos referimos no solo a paredes sino también a otros elementos que pueden ser añadidos, tales como: maderas, tejidos, alfombras, metales y otros materiales que se van a exponer.

Por su parte las texturas de las paredes son percibidas para ser usadas de acuerdo con la medida de la superficie. Más textura hace el espacio más pequeño. Al seleccionar la textura de una superficie debe considerarse las medidas del tipo de trabajo que se va a exponer. Las texturas pueden ser usadas como ventajas para lograr un efecto visual, como que una pequeña sala se pudiera ver más grande o una sala grande más pequeña, según sea el caso.

4.4 Los dispositivos museográficos

Los dispositivos museográficos son el vehículo efectivo que proyecta al objeto en el centro del escenario. Al hablar de dispositivos museográficos, nos referimos a los paneles, soportes y vitrinas. Estos elementos colocan al objeto en un campo determinado para ser observado. Por otra parte, protegen las obras expuestas y las sostienen. También articulan los espacios. Por supuesto que es muy importante tomar en cuenta el diseño, los materiales constructivos, la disposición, la luz, el color y el factor conservación, a la hora de utilizar estos dispositivos museográficos.

Paneles - Los paneles son superficies suplementarias de paredes, pisos y techos. Tienen la misma función: de soporte, de fondo o de articulación espacial. Presentan las ventajas de ser móviles. Las dimensiones del espacio que ellas definen son variables y su posición depende de la luz, de la posición de los objetos en la exposición y del recorrido establecido. En ellos pueden instalarse obras bidimensionales según el caso específico, tales como: gráficos, fotografías, ilustraciones, murales y apoyos didácticos de exposiciones, tales como textos de sala, cédula particular, fichas técnicas de obras.

Soportes - Las bases, pedestales, podiums, estantes y repisas, son dispositivos que sirven para sustentar a los objetos expuestos que no se puedan colocar en paredes o paneles. Algunos soportes están adheridos directamente con el objeto exhibido con el fin de protegerlo, y tienen la función de diferenciar el objeto del ambiente.

Vitrinas - Las vitrinas son un elemento de exposición a la vez que de preservación. En muchos casos es necesaria y que dentro de ella se crean ambientes, se establecen unidades temáticas, se sugieren ritmos visuales... Y lo más importante es que pueden crearse microclimas para asegurar la conservación de los objetos. La vitrina perfecta ofrece completa seguridad, facilidad de acceso y estabilidad a la vez que cumple con los requisitos adecuados para la conservación, la iluminación flexible y ser adaptable en cuanto a sus posibilidades de exposición. También debe poseer una estética agradable que no distraiga. Atendiendo a las categorías de uso, las vitrinas se clasifican en:

1. Vitrinas existentes en el museo o galería y que pueden ser permanentes o flexibles (permiten crear otras configuraciones)

2. Vitrinas construidas para una función específica, difíciles por tanto de adaptar luego a otros usos, y tienen una vida corta. Su diseño está determinado por el objeto. Dentro de este grupo también hay vitrinas que combinan su uso en el almacén y la exposición. Son de carácter práctico y permiten acomodar en el espacio disponible la mayor cantidad de objetos.

Según las tipologías de diseño las vitrinas pueden tener diversos modelos, tamaños y formas (aunque la mayoría son rectilíneas); de diseño simple o complejo; con luz integrada o no. Y puede agruparse en vitrinas verticales, inclinadas (como atriles) y horizontales. Las verticales pueden ser de pared (empotradas o adosadas; colgadas, apoyadas o encajadas); o vitrinas exentas. De las vitrinas de pared, las empotradas son las menos flexibles pero sirven para los dioramas. Las vitrinas adosadas juegan diversas posibilidades según la planta (en T o en media cruz). Las vitrinas exentas ofrecen la posibilidad de contemplación de objetos dentro de un espacio autónomo, pero a nivel de instalación o circuito se tienen que combinar o compartir espacio con otros objetos verticales o exentos. Las vitrinas horizontales son las llamadas de mesa o de atril. Se usan para objetos pequeños bi o tridimensionales. Las vitrinas suspendidas o flotantes son difíciles de llevar a la práctica por sus inconvenientes técnicos. Las tendencias actuales abogan por mayor flexibilidad de espacio y de los elementos, y adaptabilidad interna y externa en las vitrinas. Del buen diseño de las vitrinas depende también evitar la fatiga museística.

Diseño gráfico de la exposición - Al diseñar los apoyos de sala debe tenerse en cuenta el diseño gráfico para afianzar la imagen, tanto integral como corporativa de la exposición. También debe existir una coherencia cromática, gráfica y emblemática, lo cual se logrará mediante la selección de materiales adecuados para elaborar los apoyos textuales y gráficos, así como por el tipo de letra que se utilice, la técnica que se emplee, el color que se elija y espacios disponibles, sean de la exposición y al mismo tiempo afianzarán la imagen seleccionada. Algunos de esos detalles, tales como: tipo de letra, gráficos, colores, etc., deben extenderse a los catálogos, guías de estudio, tarjetas de invitación, publicaciones que componen la muestra. Lo mismo con los carteles informativos y carteles que promuevan la exposición (vallas, pancartas, pendones), De esta manera se logrará que la exhibición obtenga una imagen propia y coherente. Al diseñar un apoyo gráfico es conveniente delimitar su contenido a : 1) Título principal, 2) Título central (subtítulo), 3) Texto secundario

Algunas recomendaciones para el diseño gráfico son: 1. Jerarquizar el contenido de los textos, 2. Motivar la lectura de los paneles (el título principal y el texto central -subtítulo- no son sólo para informar, sino que también deben atrapar al espectador), 3. La distancia entre las letras determinan un mayor atractivo visual para captar el mensaje. 4. El color debe contraponerse con las letras. 5. Definir el diseño de las letras. 6. Lo grande de la letra no siempre es lo mejor. 7. Determinar los niveles de medida. 8. Las combinaciones de tipo de letras no deben ser mayor de dos. 9. El espacio requerido es el mayor permitido de acuerdo con las dimensiones de la sala. 10. La información debe ser clara, breve y concisa. y 11. Buscar el apoyo del diseñador gráfico.

4.5 Otros apoyos

En toda exposición existe un relato que contar que, en la mayoría de los casos, hace necesario el uso de las palabras. El proceso de creación de textos y medios audiovisuales entra dentro de la interpretación de la información que hará el diseñador. La narrativa de la historia es competencia del conservador o comisario. Se trata de un documento largo y extenso, producto de la investigación, y de vital importancia porque evitará que la exposición sea confusa o de lugar a interpretaciones erróneas.

Apoyos bidimensionales - son mapas, dibujos o fotografías que ayudan a la labor didáctica. Además son complementos de la información proporcionada por los textos escritos y los objetos mostrados.

Apoyos tridimensionales - Resultan más ventajosos porque son autoexplicativos. Es decir, copia en tercera dimensión la realidad y sirven para recrear escenas de situaciones de la vida diaria de períodos históricos. Los apoyos tridimensionales son: 1) *Las maquetas*: modelos a escala de construcciones arquitectónicas o de paisajes. 2) *Diorama*: modelo de ambientación o artificios para ambientar. Básicamente el Diorama es la representación de una realidad con figuras y un fondo pintado. Por ejemplo: en una

exposición didáctica de corte de Historia Natural puede representar el medio ambiente donde viven los animales disecados que conforman la muestra. La técnica consiste en utilizar elementos como pinturas, afiches, troncos de árboles, ramas reconstruidas de un hábitat, con el fin de lograr el efecto tridimensional.

Los multimedia - son recursos esenciales para asegurar que el visitante tenga suficiente información y lograr que la muestra sea más comprensible. Entre ellos encontramos las computadoras, recurso válido en estos tiempos, los videos y proyectores de diapositivas, los cuales ayudan y amplían la comprensión de la información. *Experiencias participativas*: son aquellas que logran involucrar al visitante. El público realiza actividades que lo hace participar de manera directa con la exposición.

5. Tipos de montaje

La clasificación de exposiciones puede admitir tantas variantes como criterios museológicos y técnicos puedan aplicarse para destacar las características y usos de este medio de comunicación:

- Simbólica, con una finalidad de glorificación religiosa y política, unida especialmente en casi todas las civilizaciones y culturas al valor ostentativo de los objetos
- Comercial, vinculada al valor de la mercancía (aparece a mediados del XVI)
- Documental, íntimamente ligada al valor informativo o científico de los objetos, utilizada no sólo por los museos de carácter científico o técnico, y los ecomuseos, sino también por todos aquellos organismos e instituciones que desarrollan su actividad por medio de exposiciones para la difusión de conocimientos
- Estética, inherente al valor artístico de las obras y objetos (esta es una función relativamente reciente).

Debemos distinguir, además, entre las funciones generales de la exposición (las que históricamente han originado y construido esta actividad museística), las formas de presentación (de acuerdo con una evolución de las relaciones entre el contenedor y el contenido) y tipologías expositivas propiamente dichas, que encajan todas ellas en los dos grandes marcos de las permanentes y las temporales.

- Según un criterio espacio-temporal: han sido observadas ya en los apartados 2 y 3.
- Según la naturaleza de lo expuesto: de objetos originales o de reproducciones, y también virtuales o mixtas. Autores como David Dean (1994) llaman exposición informativa o exposición temática a la que se organiza sin objetos.
- Según las características formales de su enfoque y organización de elementos expositivos: sistemática, si atiende a criterios o metodología de desarrollo preestablecidos. O ecológica, si se propone dar una visión global y ambiental del mensaje o contenido de la exposición relacionándola con el hábitat
- Según la disposición intencional del mensaje: de desarrollo temático, cuando se intenta reflejar una cierta panorámica comprensiva de los contenidos; de tesis, cuando se apuesta por una posición o enfoque personal del mensaje y los modos conceptuales y museográficos con que transmitirlo; exposición contextualizada, cercana en su planteamiento a la ecológica, pero especialmente enfocada a centrar el mensaje y el hilo conductor en una interrelación de valores.
- Según la extensión o densidad de los contenidos: general o generalista (amplias visitones o panorámicas de objetos y contenidos), monográfica (reducida a un solo campo o criterio selectivo determinado), polivalente (permite diversos niveles de lectura, según diferentes mentalidades, formación, edad...) y especial (que no especializada, cuyo objetivo es una visión muy particularizada y una demostración de medios y conformación técnica y escenográfica muy especiales).

- Según las funciones históricas generales ya citadas (simbólica, comercial, documental y estética), la exposición puede adquirir tipologías y presentaciones de los objetos coincidentes con ellas, así como más o menos identificadas con los museos de las grandes áreas del arte, la historia, la antropología o la ciencia y técnica.

Atendiendo a las categorías o caracteres desde la perspectiva del público receptor, pueden calificarse como didácticas y no didácticas. Autores como Michael Belches (1991) prefieren resumir las exposiciones en: emotivas, didácticas y de entretenimiento. Y, en “otras categorías”, incluye las interactivas (que pueden modificar su presentación según la percepción que el diseñador tenga de la respuesta del espectador), reactiva (la que automáticamente se pone en marcha delante del visitante), dinámica (animadas por medios mecánicos u otros), centrada en el objeto (cuando éste tiene preponderancia sobre cualquier otro medio interpretativo), sistemática (organización de los objetos según un modelo aceptado), temática (parte de una línea argumental y recurre a los objetos para ilustrar el tema) y participativa (busca involucrar al visitante a través del sentido del tacto). Las tipologías no son excluyentes y a menudo nos encontramos con exposiciones donde se combinan categorías.

6. Condiciones técnicas necesarias

Parámetros a tener en cuenta, antes y durante la exposición, son:

- En la construcción se deben tener en cuenta los niveles apropiados de HR y temperatura ambiente, proporcionando un aislamiento óptimo para los muros.
- Se debe contemplar la posibilidad de aislar las áreas de exposición por razones de seguridad o conservación.
- Es necesario dejar espacio suficiente entre los elementos estructurales y los de la exposición para permitir la inspección (control medioambiental, control incendios, etc)
- Hay que separar las áreas de acceso y de exposición para permitir la adaptación visual y ambiental del visitante (control de la iluminación y condiciones medioambientales)
- Las salas deben ser seguras desde todos los puntos de vista -estructurales, funcionales y de conservación- y tener un medio ambiente controlado.
- Debe señalarse un límite que permita estar en la sala un máximo de personas a la vez, dependiendo este dato de la naturaleza del espacio de la exposición y de la capacidad del sistema de aire acondicionado.
- Las áreas de exposición no deben estar dominadas por fuentes de luz natural, a no ser que los niveles de radiación UV, de infrarrojos y la intensidad de la luz estén perfectamente controlados.
- La humedad relativa y la temperatura ambiente en los espacios de exposición deberán ser registradas e interpretadas.
- Los niveles de iluminación en las salas de exposición deberán ser los suficientes como para proporcionar una adecuada visibilidad, y a la vez recomendables para la sensibilidad de los objetos que expongan.
- Los niveles de radiación UV deberán mantenerse por debajo de los 75 microwatios/lumen. Se utilizaran filtros apropiados para distintas fuentes de luz. Deberán existir sistemas de bloqueo de la luz natural.
- Las vitrinas deberán iluminarse desde fuera, pero si la vitrina tiene luz incorporada el compartimento de la luz debe estar separado del resto y bien ventilado.
- Es conveniente que los sistemas de iluminación sean de niveles múltiples.
- Todos los sistemas de iluminación deberán estar separados de los objetos y tener buena ventilación.

7. Medios y recursos

Al planificar, desarrollar, e instalar una muestra, se define ante todo la propuesta general de la exposición o concepto que debe aplicarse en el **guión museológico** y museográfico. Posteriormente, la exhibición debe ser diseñada, fabricada e instalada, para lo cual se requiere, fundamentalmente, **un equipo de trabajo** especializado.

7.1 El guión museológico

Es el desarrollo más amplio del concepto o guión temático y se convierte en la base para preparar el guión museográfico. En el guión se desarrolla la información y la división de los temas de acuerdo con la localización de los objetos, a los tópicos señalados para la exhibición y catalogación de la colección.

¿Cómo se realiza un guión Museológico?

Tema. En esta columna se dará a conocer el tema y los subtemas sobre los cuales está fundamentada la exposición. Se determina el período histórico, antecedentes e influencias. Se planifica la distribución técnica de la sala. Dicha distribución puede establecerse cronológicamente, por acontecimientos específicos o por regiones geográficas o sitios. Esta disposición ayuda a tener una visión coherente del tema tratado.

Contenido temático. En esta columna se determina la información relativa a los diferentes temas y subtemas los cuales servirán de base para la información de sala: Apoyo didáctico, cédula particular, ficha técnica.

Material expositivo. En este párrafo se especificarán las piezas u objetos que van a mostrarse con todos los datos técnicos para identificarlos correctamente. En esta lista de obras irán a catálogo y de ella se extraerán los rótulos para la ficha técnica que acompañarán a cada pieza en la sala. El rótulo se podrá plantear en los siguientes términos: **1. Autor.- y/o cultura.** Registros, apellidos y nombre de la persona que ha realizado el objeto. En caso de no saber quién es el autor, se coloca "Anónimo"; en caso de "ser atribuido" se escribe "Atribuido a"; en caso de exposiciones arqueológicas o afines, colocar "Cultura" seguida de la denominación con que se conoce el grupo cultural que elaboró el objeto. **2. Título.** Nombre del objeto que el autor le ha dado a la pieza. Si no tiene título, colocar "Sin Título". **3. Fecha y/o período.** Precisar el dato exacto de la fecha de elaboración del objeto. si se desconoce, se coloca "indeterminada". En exhibiciones arqueológicas o afines, se especifica el período al que corresponde la cultura. **4. Técnica.** En relación a las artes visuales: pintura, dibujo, gráfica, fotografía, grabados, escultura, talla, relieve, etc. Cada una de ellas se dividen en: Materiales: acrílico, óleo, gouache, o técnica mixta, y otros. Los soportes: son los materiales donde se sostienen las obras (papel, tela, cartón, lienzo, madera, metal y otros). Para el arte contemporáneo se hace referencia a nuevos medios que encierran proposiciones como instalaciones, ambientaciones, arte conceptual, intervenciones en ambientes culturales y urbanos, acciones, perfoances, medios electrónicos y otros. **5. Dimensión.** Establece las medidas exactas correspondientes a la pieza preferiblemente en centímetros (cms). Se sigue el siguiente orden: alto, ancho y profundidad. **6. Proveniencia.** En caso de exposición arqueológica indicar la proveniencia del objeto. **7. Colección.** Indicar a quien pertenece la pieza: museo, coleccionista, corporación, fundación...

7.2 El equipo de trabajo

Se trata de un Equipo multidisciplinario, que deberá estar conformado por:

- **El curador.** Como parte de un museo, es el representante general de una colección: tanto de su conservación, de su estudio y conocimiento, En general, suele ser el encargado de preparar conceptualmente una Exposición. Selecciona, estudia y escoge las obras, prepara el guión museológico y supervisa el montaje.
- **El museógrafo.** En consulta con el curador, investigador o museólogo, traslada el concepto o discurso al diseño tridimensional.
- **El conservador.** vigila que se consideren todos los aspectos de conservación de la muestra: iluminación, temperatura, humedad, embalaje, además de la seguridad, manipulación y transporte de las obras.

- **El registrador.** Es el responsable del registro e intercambio de todos los objetos que van a ser utilizados en la exposición. Tramita todos los documentos referentes al seguro, transporte y embalaje de los objetos u obras de arte.
- **El documentalista.** Es el responsable de ubicar toda la bibliografía, documentos y materiales que permiten al curador y al museógrafo desarrollar la exposición.
- **El diseñador gráfico.** Es el encargado de la imagen integral y corporativa de la exposición, la cual responderá a patrones generales de la institución.
- **El fotógrafo.** Es el encargado del trabajo fotográfico necesario para los paneles, catálogos, guías de estudio y desarrollo de la exposición.
- **El equipo de apoyo técnico** (instaladores, carpinteros, electricistas y otros). Son los encargados de realizar el montaje, preparar las instalaciones museográficas y eléctricas.
- En algunas experiencias, se incluye en el equipo de trabajo un coordinador, quien se encarga de dirigir el equipo y contratar los materiales necesarios para el desarrollo de la exposición.

El equipo señalado anteriormente, es el que se requiere para un museo, Si bien, la mayoría de las instituciones museísticas del país no poseen la capacidad financiera y operativa en cuanto al personal adecuado para ejercer estas funciones se puede proponer, suplir todos estos pasos con el personal que se tenga, y solicitar apoyo a otros museos e instituciones, tanto públicos como privados. El proceso, desde el concepto hasta la instalación, debe ser clasificado y explicado a todos los miembros.

8. Elaboración de itinerarios

El espacio es, junto con la iluminación, el elemento más determinante de la exposición y del museo. De la ubicación de los objetos, de la relación que guardan entre sí y con la realidad espacial, depende en gran medida la percepción de los objetos por parte del visitante. Junto con el factor tiempo, el espacio contribuye a la eficacia del sistema experiencial. El espacio condiciona, pero también define la realidad y la experiencia de la exposición. Uno de los problemas del museo más estudiados por los arquitectos del movimiento moderno en los comienzos y mediados de siglo, es el de la circulación del visitante. Frank Lloyd Wright creyó encontrar el remedio, radicalizando su propuesta en el Museo Guggenheim de Nueva York. M. Lehmbruck (1974) desarrolló una tipología de modelos de circulación y los concretó en cinco formulaciones básicas de recorrido (arterial, peine, cadena, estrella y bloque) Coleman en 1950 ya había analizado la “circulación” o movimientos de los visitantes en el espacio de exposición, con los que desarrolló cinco diagramas de circulación. La circulación es el resultado de la tensión entre lo expuesto y el espacio soporte percibido por el visitante. Convencionalmente puede estar organizado en dos formas principales:

1) Secuencial y obligatoria. Cuando los elementos de exhibición están agrupados en sucesión, debido a requerimientos didácticos o museográficos. El observador comienza en un punto y termina en otro. El circuito cerrado requiere de cierta magnitud, con una sola entrada y salida, sin interrupciones importantes en el recorrido.

2) Secuencia libre. Cuando los elementos de exhibición se ubican por su valor específico, sin que entre ellos exista una relación de sucesión. El observador puede hacer su recorrido por cualquier dirección y comenzar en cualquier punto. La Secuencia libre se puede organizar en cualquier tipo de espacio, con una sola limitante: el formato y dimensiones de los objetos.

Bibliografía

- Diseño de exposiciones, Luis Alonso Fernandez
- Museología y Museografía, Luis Alonso Fernandez

Tema 9. Misión cultural y educativa del museo

1. Los museos y su proyección en la sociedad
2. Los gabinetes de educación
3. Museos y exposiciones para públicos diversos
4. El museo y el niño
5. La responsabilidad en la conservación del patrimonio cultural

Es una de las actividades básicas de los museos: interpretar y enseñar sus fondos a la sociedad, adaptando su misión a los públicos más diversos, tarea de la que son responsables los gabinetes de educación que diseñan estrategias para este fin. El papel de los gabinetes de educación es proyectar sobre la sociedad la tarea de los demás departamentos del centro. La misión o el papel de estos gabinetes ha variado tanto como lo ha hecho la sociedad en la que están insertos.

1. Los museos y su proyección en la sociedad ²²

La misión educativa que deben tener los museos ha sido uno de los factores más analizados y resaltados desde su renovación en el último tercio de siglo. En la segunda posguerra europea, la preocupación pedagógica y la acción cultural en países como los Estados Unidos constituyeron en muchos sentidos la punta de lanza de la ruptura formal que se produjo en estas instituciones e impulsaron hacia el futuro un nuevo diseño de participación del público.

Desde cualquier punto de vista que se considere, tanto el contenido como el contenedor y la actividad museológico-museográfica sólo pueden justificarse social y culturalmente en función de su destinatario: el público. Ésta es la razón por la que la mayor parte de las investigaciones y experiencias desarrolladas en los últimos años -aparte de las dedicadas a las técnicas de conservación y exposición- hayan estado enfocadas a la dimensión pedagógica del museo. Tanto la UNESCO como el ICOM, así como también el trabajo de los departamentos de museología y de pedagogía de las más importantes universidades del mundo y, por supuesto, la actividad cada vez más intensa y profesionalizada de los departamentos de educación y acción cultural de los museos (los DEAC); con el trabajo de todos ellos, se han fortalecido la dimensión pedagógica del museo y su acción cultural.

Las directrices sobre la educación y la acción cultural de los museos fueron ya fijadas por el ICOM en su Conferencia General de 1966, y desarrolladas en los *Coloquios sobre el papel educativo y cultural de los museos*, celebrados en Leningrado / Moscú, en 1968, y en París, en 1971, etc. Por su parte, la *Asamblea Euro-Americana de Museos de Arte* de 1975 se ocupó también de este tema en su *Informe final*.

Determinadas experiencias pedagógicas puntuales -no sólo la actividad continuada de los departamentos pedagógicos del museo-, mantenidas durante un tiempo más o menos amplio, han confirmado los esfuerzos realizados por estas instituciones por proyectar su realidad y contenidos en su entorno social; y por dinamizarlo desde la escuela a los estratos de la gente mayor de la sociedad de nuestro tiempo. Además, ha terminado por establecerse una serie de condiciones para la

22 ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museología y Museografía*, Ed. del Serbal, pp 226

efectividad de la función pedagógica del museo, que se sintetizan en estos **tres puntos**: 1) Respeto absoluto a los modos y formas culturales de cualquier comunidad. 2) Sensibilización previa del público a quien va dirigida la experiencia del museo. y 3) Posibilitar que sea el público -más que los técnicos y los especialistas- quien decida la forma en que el museo ha de hacer acto de presencia en su comunidad.

En la actualidad²³, el museo pretende ser al propio tiempo que expresión de la comunidad un instrumento a su servicio, tratando de romper la inercia anterior de manifestarse como una casa del tesoro ofrecido más a los visitantes turistas que a la comunidad de su entorno inmediato. **El rol de la educación y de la actividad cultural del museo ha terminado afortunadamente por implantarse como esencial en la sociedad contemporánea**, afianzándose su cometido de explicar sectores del desarrollo cultural de la Humanidad a través de los objetos y colecciones del pasado patrimonial, que se refieren tanto al área de lo antropológico-etnológico, como a las del histórica-artístico y del científico-técnico.

En el programa de la Conferencia General del ICOM de 1995 se insistía en el rol del museo respecto de la comunidad. El museo debe servir en primer lugar a su comunidad, la de su entorno inmediato o territorio antropológico, en ella se basa el principal argumento de la nueva museología para que se desarrolle un nuevo museo caracterizado por otros objetivos y prácticas que los del museo tradicional. Por ello el museo tiene que comprender las necesidades de todas y cada una de las partes que conforman la comunidad: clases sociales, minorías, elementos comunes, particularidades, etc. Sobre esta base deberá redactarse el programa museológico y el perfil de las colecciones; deberá formarse el equipo humano del museo, establecerse las actividades culturales, estructurar los servicios al público y definir los medios más adecuados para la interpretación correcta y mejor difusión de sus colecciones. Es decir, deberá enfocarse todo el proyecto a la medida y conveniencia de la comunidad a la que debe servir, que es tanto como diseñar y ejercer el auténtico rol social del museo.

2. Los gabinetes de educación

Para que un museo pueda funcionar de modo adecuado, y ser al propio tiempo bien gestionado, se necesitan al menos unas determinadas infraestructuras y departamentos que nacen de sus funciones (**educativa** o estética, científica o investigadora, y de difusión sociocultural) y un equipo mínimo de trabajo. Estos espacios y departamentos pueden resumirse en cuatro apartados siguientes: I. Infraestructuras y departamentos. II Actividades de los departamentos. III. Personal científico y técnico y IV. Otros componentes humanos de los museos.

La concienciación de una comunidad sobre el valor que representa el descubrimiento e interpretación de su patrimonio, y sobre los beneficios educativos que de todo ello pueda recibir, debe ser una de las apuestas permanentes de la actividad difusora del museo a través de sus departamentos de educación y acción cultural. Tanto su estructura y organización, como la calidad y preparación de sus profesionales, los medios e instalaciones, los objetivos y tareas, y los programas concretos de actuación educativa, tienen que propiciar ese descubrimiento e interpretación por parte de los visitantes, y tratar de atraer a otros miembros de la comunidad que todavía no se acercan al museo²⁴.

23 ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, El rol social del museo y su servicio a la comunidad, en *Museología y Museografía*, Ed. del Serbal, pp 232

24 ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, Educación y acción cultural. El público y el museo, en *Museología y Museografía*, Ed. del Serbal, pp 227

3. Museos y exposiciones para públicos diversos

El público, que ha terminado por asumir en los últimos años un protagonismo innegable en las instituciones museísticas²⁵ (de espectador pasivo, la dinamización cultural y su concienciación le han convertido en un actor relevante), plantea serios problemas tanto a nivel de relación con el objeto (percepción-exposición-comprensión-animación), como en el plano de una estructura adecuada y válida para todo tipo de visitantes. No obstante la planificación de actividades por estratos sociales, edades o niveles culturales, lo cierto es que el museo debe siempre ejercer su misión pedagógica y cultural teniendo en cuenta fundamentalmente dos grupos o tipologías de público que acude a sus servicios: el espectador (visitante pasivo) y el público actor (visitante activo), pero también un tercero, el del público no visitante del museo. El cambio sustancial de su actitud respecto de la participación en el museo ha tenido un desarrollo paralelo a la renovación museológica y los diferentes cambios sociológicos y tecnológicos acaecidos en los últimos cuarenta años.

El estudio del público. Las exposiciones como lección educativa o exposición dramática

El público, y no sólo el visitante, es el elemento justificador, la razón última tanto de la existencia del museo como sobre todo del ejercicio de sus funciones y servicios a nivel sociocultural. El de la comunicación es primordial, y se establece esencialmente en la exposición de los objetos; de ahí la atención dedicada al visitante real o potencial, al estudio del público, de su perfil y características sociodemográficas, de sus motivaciones, de sus expectativas y condiciones sociales.

Como medio de comunicación y diálogo que es, la exposición de los objetos crea una interacción entre ella y el visitante, que se manifiesta en la repercusión o impacto de aquélla y en el comportamiento de éste. Entra este aspecto de lleno en la responsabilidad de los comunicadores, en los métodos de análisis que se realizan sobre el aprendizaje y enseñanza, y especialmente sobre el público visitante, incluidos los aspectos psicológicos. Se extractan aquí algunas conclusiones comúnmente admitidas respecto de ciertos comportamientos del público visitante, y que deben tenerse en cuenta en la planificación de las exposiciones:

1) El aprendizaje en las exposiciones es un proceso constructivo donde el espectador debe participar, interactuar, para aprender. 2) La claridad del hilo conductor, la idea argumental, la conceptualización de la exposición favorecen la comprensión del visitante. La exposición debe ponerse al servicio del mensaje. 3) Se confirma la tendencia del visitante en nuestro entorno de comenzar la visita por la derecha. 4) Cuando se produce la llamada fatiga del visitante -que consiste en el inicio de desinterés a partir del momento de máxima atención-, da mayor importancia a las piezas que encuentra en su camino de salida al exterior. 5) La exposición es un medio de comunicación para transformar la actitud del espectador. y 6) Debe entenderse el objeto como un soporte de ideas: se construyen frases, con la interrelación de los objetos.

Por muy reacios que hayan sido los museos en épocas pasadas, los estudios sobre el público de estas instituciones son absolutamente necesarios para conseguir los fines informativos, comunicativos y hasta formativos que se persiguen. Cualquiera que sea el esquema o combinación de las técnicas empleadas, lo importante es que se atienda suficientemente y de manera comprensiva todos los factores y variables de la investigación sobre el público en el museo. En la relación del visitante con el mensaje expositivo existe la necesidad de información complementaria, en la que hay que cuidar la finalidad y el contenido, y tener en cuenta su clasificación según lenguajes y soportes. El visitante debe poder optar entre varias ofertas y para ello debe poseer las claves antes de elegir. Para un buen aprendizaje no es adecuado leer toda la información antes de elegir. El lema podría ser: *Provocar la pregunta para tener la respuesta preparada.*

²⁵ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, Educación y acción cultural. El público y el museo, en *Museología y Museografía*, Ed. del Serbal, pp 227

Las exposiciones, al aplicar conceptos propios del teatro²⁶ -los de dramaturgia y narrativa, entre otros-, muy cercanos a la metáfora y la abstracción, han centrado en ello el debate al que se refiere Frank den Oudsten en su escrito titulado precisamente *La exposición como representación dramática*. En él contraponen dos corrientes coexistentes hoy día: la defendida por los educadores *entusiastas*, y la practicada por los creadores de exposiciones *ambiciosos*. den Oudsten defiende la introducción de *la dramaturgia y un mejor conocimiento en las estrategias narrativas de la práctica de la exposición*.

Sea como fuere, habrá que tener muy en cuenta este debate, pero también, como recomendación final, la doble que nos hace Belcher: *Los espectadores son la savia de las exposiciones de los museos. Solamente cuando éstos entran por ellas y llenan los distintos espacios y pasillos cobran vida estas áreas, en otro caso pasivas y muertas*. Y hacer la mejor utilización del análisis de público y de la exposición, ya que *el interés de la evaluación ha de estar en el uso que se haga de la información obtenida*.

4. El museo y el niño

El público infantil supone uno de los segmentos más importantes de las audiencias reales en la mayor parte de los museos de nuestro país. Sin embargo, la oferta actual y los servicios que ofrecen esos mismos museos a sus visitantes más bajitos es a menudo marginal, cuando no prácticamente inexistente. Cuando los museos se plantean la gestión del centro, la captación de recursos, la programación de exposiciones temporales, la disposición de los espacios expositivos o tantos otros aspectos de la gestión museística global, la reflexión sobre los niños pocas veces va más allá de considerarlos un problema de orden público.

La oferta real de los museos a estos segmentos de público, en caso de existir, es en muchos casos clásica y tradicional. En nuestro entorno, es difícil encontrar un museo que tenga una oferta moderna; la mayoría de los programas giran en torno a visitas guiadas, talleres y fichas didácticas, tipo de formatos que se vienen utilizando en museos desde hace al menos 50 años. Por otro lado, la formación de los profesionales que trabajan en los departamentos donde se gestionan este tipo de audiencias suele ser muy poco especializada en cuanto a la formación inicial, y con frecuencia errática en cuanto a la formación permanente. Existe también una mentalidad que considera a los niños como un problema para la seguridad y la conservación de las colecciones, tanto como para la imagen y tranquilidad de las salas. La persistencia de estas visiones tradicionalistas se manifiesta igualmente en las discusiones por la consecución de espacios en los que se puedan desarrollar programas. La inadecuación de los espacios para hacer algo más que una visita contemplativa es una lacra que dificulta el cambio real en los planteamientos museísticos. Otro de los problemas que se plantean en muchas ocasiones es la inadecuación de los mensajes expositivos.

Sin embargo, también existen algunos museos que han sabido preocuparse por captar varios tipos de público diferentes, entre los que se encuentran los niños. A continuación, se detallan algunos de los más destacados:

Museo Thyssen - Cuenta con el programa EducaThyssen. EducaThyssen es el nombre del portal en Internet del Área de Educación del Museo Thyssen-Bornemisza. Por extensión también suele denominarse así al Programa Didáctico, es decir, al conjunto de programas educativos y otras acciones de apoyo interpretativo, divulgativo y de mediación entre el público y el Museo. Dentro de este programa, hay un amplio espacio para niños y familias, para los que se realizan las siguientes actividades:

26 ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, Educación y acción cultural. El público y el museo, en *Museología y Museografía*, Ed. del Serbal, pp 231

- Visitas taller para familias: está concebido como una actividad de fin de semana, que tiene como objetivo acercar a las familias con niños entre 6 y 12 años al mundo del arte. Se trata de una experiencia lúdica y enriquecedora en la que participarán tanto los niños como los adultos. Cada Visita Taller para Familias tiene una duración aproximada de dos horas y media: tras un recorrido por el museo, se pasa al taller donde niños y mayores hacen su propia obra de arte, que se llevarán como recuerdo de la visita. Esta actividad consta de varios itinerarios distintos a partir de los cuales los niños aprenden a mirar un cuadro, los adultos se integran en la actividad y todos juntos se divierten aprendiendo.
- Museo en verano: Coincidiendo con las vacaciones de julio, se realiza una actividad para que los niños descubran el mundo del arte. Se trata de un programa muy dinámico en el que las propuestas se suceden siempre con el doble objetivo de aprender y divertirse al mismo tiempo. El verano pasado se planteó la actividad para dos grupos de 6 a 9 años y de 9 a 12 años. La propuesta de trabajo estará relacionada con los elementos atmosféricos en la pintura y en nuestro entorno, el título es: A los cuadros no se los puede llevar el viento.
- Navidades en familia: actividad especial destinada a familias con niños entre 6 y 12 años. Trata sobre cinco cuadros de la colección permanente y se realiza un trabajo plástico en el taller. Este año, la actividad gira en torno a la música y a los acertijos. El mismo título nos conduce a la idea de acertijo, casi de jeroglífico.

Museo del Prado - Cuenta también con varias actividades:

- El Prado en Familia. El objetivo principal del programa El Prado en familia es acercar a las familias con hijos de edades comprendidas entre los 6 y los 12 años al Museo del Prado y a sus colecciones. Dentro de este programa, el Área de Educación ofrece una serie de actividades o materiales didácticos en los que, generalmente, se tratan aspectos de la colección permanente aunque, en ocasiones, también se abordan aspectos de las exposiciones temporales utilizando diferentes metodologías. Actualmente se está llevando a cabo la actividad “Los secretos de mi Museo”, en la que los participantes descubrirán cuáles son los diferentes edificios que configuran el Museo, así como algunas de las historias que se ocultan entre sus muros. Con esta actividad, se pretende que los niños conozcan no sólo las colecciones del Museo sino también su arquitectura y, además, que aprendan un poquito más acerca de los edificios que durante casi 200 años han albergado las colecciones.
- Visitas dinamizadas. Dirigidas exclusivamente a alumnos desde 3º de E.P. hasta 4ª de E.S.O. se organizan en torno a cuatro Itinerarios por el Museo, de 1h. 30min. de duración, conducidos por un educador. Con el soporte de material didáctico y a través del diálogo con los alumnos, cada itinerario explora un tema de forma transversal a través de una selección de obras. El material está compuesto por imágenes, objetos diversos y todo aquello que contribuya a ampliar y enriquecer la relación de los alumnos con las obras trabajadas.
- Recursos multimedia. El museo dispone de audioguías infantiles para acercar las obras a los más pequeños. Junto con la audioguía, se entrega un plano para que visitar las 23 obras que comenta la Infanta Margarita, protagonista del cuadro de las Meninas de Velázquez.

Museo Reina Sofía - Entre sus programas públicos, cuenta con una propuesta muy variada, en la que se incluye teatro, talleres de creación, danza, cine:

- En la cuerda floja. Es una actividad para niños con adultos. Consiste en un recorrido por una serie de obras creadas en los años 60 y 70, época en la que el arte toma la calle y busca, más que nunca, la complicidad y la participación del espectador. Los artistas rompen con los formatos artísticos convencionales y proponen experiencias en las que el arte se acerca a la vida cotidiana, y en las que la ironía, el humor y la acción del público cobran un especial protagonismo. Los asistentes a la actividad tendrán la oportunidad de descubrir la obra de George Brecht, Robert Filliou o Carl André a través de las propuestas de artistas circenses,

cuya técnica y creatividad servirán para aproximarse al espíritu que animó las prácticas artísticas en los años 60. El juego con objetos, el diálogo entre el cuerpo y las obras expuestas, y la propia aportación del público, serán los elementos constitutivos del recorrido, en el que estarán presentes a partes iguales el equilibrio y la inestabilidad, la ilusión y el riesgo. Una actividad que explora las inquietudes e intenciones de los artistas que inauguraron las prácticas artísticas más contemporáneas.

- Propuestas para la comunidad escolar. A esta se destinan un conjunto de varios programas que comprenden todos los niveles de educación no universitaria, desde Infantil a Bachillerato y Ciclos Formativos de Grado Medio. La propuesta para Educación Primaria pone el énfasis en estimular procesos de experiencia estética alternativos a la visita tradicional, basados no tanto en la contemplación como en la vivencia de las obras. Por ello, los programas para Primaria inciden en la activación simultánea de distintos sentidos, incorporando formas de expresión y apreciación artísticas relacionadas con el sonido, la poesía o la expresión corporal. El proyecto educativo dirigido a Educación Secundaria tiene como objetivo principal contribuir a la formación de los alumnos en cuanto ciudadanos participativos y críticos. Por ese motivo, la colección del museo y las exposiciones temporales se conciben como plataformas a partir de las cuales generar reflexión y debate, estableciendo vínculos entre el arte y el análisis de la sociedad contemporánea. En todas las actividades para esta etapa educativa se concede especial importancia a la aportación y a la autonomía de los alumnos.

5. La responsabilidad en la conservación del patrimonio cultural

La tecnología²⁷, las nuevas orientaciones museológicas, el propio devenir social han transformado y sometido a crisis continuas al museo de nuestro tiempo. Pero si en algo ha cambiado su situación desde 1968, lo ha sido en orden a dos enfoques, sino antagónicos sí al menos contrapuestos. De un lado, el museo como centro privilegiado de conservación, de análisis e investigación, y de difusión de testimonios naturales y culturales originales que es, se constituye según su especialidad en un conservatorio de especímenes o en un banco de datos. De otro, se defiende sobre todo que el museo tiene que ser un instrumento privilegiado de educación primera y permanente por la aproximación a lo concreto, al mismo tiempo que un instrumento de carácter antropológico, que controle incluso la economía y que sea un centro cultural accesible y abierto a todo tipo de público.

La lección del pasado manifiesta diferentes variables a medida que evoluciona la sociedad contemporánea. Ello obliga a los museos a un constante replanteamiento, a tratar de adaptarse a las exigencias de los tiempos. Por eso la XVIª Conferencia General del ICOM, celebrada en la ciudad de Quebec, Canadá, en 1992, tuvo como lema general de sus debates *Museos: ¿posibilidades sin fronteras?* y lo justificó de este modo: "En vísperas de un nuevo siglo, los museos, definidos por el ICOM como «instituciones al servicio de la sociedad y su desarrollo», trabajan árdamente con el propósito de redefinir el papel que desempeñan dentro de dicha sociedad. Actualmente nuestros museos se ven confrontados con numerosas dificultades, entre las cuales se encuentran las trabas a la libertad intelectual y creativa, los problemas ambientales, el hambre a nivel mundial, las complejas tensiones en el seno de los sistemas políticos, las disparidades económicas entre el Norte y el Sur, la erosión de las culturas centenarias, el advenimiento de las nuevas tecnologías... ¿Cuáles son las responsabilidades de los museos ante estos graves problemas que afectan a nuestro planeta?"

Las resoluciones adoptadas en ICOM' 92 fueron dos. La primera de ellas está en consonancia con el lema general de la Conferencia, reivindicando que los museos puedan deshacer con la ayuda del ICOM los límites complejos, pero superables, que los acosan. La segunda está redactada en términos de «Prevención de las amenazas contra el patrimonio cultural y natural». Y todo ello desde

27 ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, Museos y patrimonio cultural: el permanente porvenir del pasado, en *Museología y Museografía*, Ed. del Serbal, pp 335

la perspectiva de que el presente se convierte inevitablemente en pasado, tanto cronológica como patrimonial y socio-culturalmente considerado, por lo que se requiere la máxima atención y previsión de futuro.

Al referirnos a la cultura material, partimos del supuesto de que el museo es el encargado de mostrarnos los objetos que transmiten ese tipo de cultura, propia o ajena, actual o del pasado, y responsable también de la investigación científica que nos acerque al contexto cultural donde nació y se desarrolló aquél. Es decir, el museo debe ser el instrumento que nos haga descubrir el objeto y nos lo presente del modo más contextualizado y didáctico. El descubrimiento y beneficio sociocultural del patrimonio -no sólo material, sino también inmaterial, natural y cultural- encuentra en la expresión y connotaciones de cultura material de los objetos su más reconocido y universal predicamento²⁸.

Por tanto, la primera condición que se requiere es que el objeto del museo posea capacidad para comunicar, que tenga lenguaje con el que justificar su condición de exponente de significación y testimonio de alguna porción por pequeña que sea de la evolución cultural de la Humanidad. Una condición radicalmente diferente a lo que ocurre con los objetos no museísticos, los de la vida cotidiana, que transmiten inmediatamente su nivel significativo, su valor funcional o simbólico incluso, por el solo hecho de ser objetos uso común. Su comprensión resulta normalmente fácil: al conocer su funcionalidad, conocemos de inmediato su uso.

El objeto museístico -es decir, aquel que se encuentra en el museo por su condición de poseer un cierto nivel y valor cultural de representatividad y significación decantadas-, ha llegado condicionado por el factor tiempo (que deteriora la significación) y por el factor cultural (que lo cualifica como entidad que trasciende su pura realidad material), necesitando de un medio con el que redescubrir su significación. Ese medio es la contextualización, y el sistema para llegar a ella, la investigación del objeto, cuyo proyecto se inicia con el establecimiento de hipótesis por analogía con nuestros objetos actuales. El descubrimiento de la cultura material del objeto conlleva una especial estima de sus características específicas (rareza, valor estético, cualidad científica, significativa antigüedad, originalidad, excepcionalidad, etc.) y su consiguiente reconocimiento socio-cultural.

En la medida en que conozcamos el contexto cultural en que nació el objeto, en esa misma medida se producirá su comunicación. Siempre aparecerá asociado a otros objetos, ya que el contexto es en realidad un conjunto de objetos interrelacionados que comparten una unidad de espacio, tiempo y función. En su relación, como partes de un todo unas explican a las otras, y también el todo. Producen una especie de discurso científico convertido en mensaje, cuyo perfil connotativo proviene del carácter polisémico establecido cuando se descubre el significado simbólico, el que le permite relacionarse con los demás objetos. El objeto se convierte así en soporte material de un concepto cultural.

Junto a esta y tantas otras reflexiones, el museo sigue estando en el punto de mira y de preocupaciones no sólo de museólogos, museógrafos y demás profesionales de la institución museística y el patrimonio cultural, sino también en el del interés de numerosos intelectuales, pensadores y escritores ajenos profesionalmente a este campo. Muchos son, sin duda, los que temen por el porvenir del pasado. Otros muchos, como Poulot, continúan preguntándose, *y si no se olvida nada más, ¿qué es lo que podrá recordarse?*. Por fortuna, y a pesar de todos los peligros y riesgos actuales, la museología y la museografía -el museo, ante todo y, por tanto, los profesionales bien preparados y competentes en la materia- siguen y seguirán encontrando y entregándose con esperanza y entusiasmo a esa fuente inagotable de recuerdo que es el patrimonio cultural de la Humanidad: el permanente provenir del pasado.

28 ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, La cultura material, en *Museología y Museografía*, Ed. del Serbal, pp 227

Tema 10. Difusión y comunicación en el museo

1. Los gabinetes de comunicación
2. Los museos y el turismo cultural
3. La proyección sociocultural de los museos
4. Publicación de catálogos y boletines
5. Ciclos de conferencias y visitas organizadas

*Se trata de una de las parcelas en la actualidad más relevantes en la vida de museos y colecciones. El poder de los medios de comunicación social ha puesto en primer término las actividades culturales y artísticas. La existencia de una cultura del ocio y su canalización hacia el turismo cultural ha hecho necesaria la existencia de un **gabinete de comunicación** que diseñe proyectos de difusión.*

1. Los gabinetes de comunicación

Para que un museo pueda funcionar de modo adecuado, y ser al propio tiempo bien gestionado, se necesitan al menos unas determinadas infraestructuras y departamentos que nacen de sus funciones (educativa o estética, científica o investigadora, y **de difusión sociocultural**) y un equipo mínimo de trabajo. Estos espacios y departamentos pueden resumirse en cuatro apartados siguientes: I Infraestructuras y departamentos. II Actividades de los departamentos. III Personal científico y técnico y IV Otros componentes humanos de los museos.

En los gabinetes de comunicación se pueden distinguir los siguientes puestos:

Jefe de comunicación - Es el responsable ante el subdirector de actividades, y tiene como funciones: 1) Planificación, diseño y producción de programas para el público en todos los soportes, incluyendo programas de cine, vídeo, electrónicos, por ordenador y multimedia. 2) Manejo y mantenimiento de esos programas. 3) Investigación y desarrollo de aplicaciones tecnológicas gráficas y de imagen para las actividades del museo, y 4) Evaluación de los programas multimedia del museo, en consulta con el técnico responsable de los procesos de evaluación

Jefe de marketing - Es el encargado de las siguientes cuestiones: 1) Diseño y ejecución del plan de marketing 2) Estrategias de publicidad y su ejecución 3) Estrategias de relación con los medios de comunicación y su ejecución 4) Valoración de la percepción de la imagen del museo y sus servicios y productos por parte del público y visitantes 5) Gestión del presupuesto de marketing 6) Consecución de los objetivos de volumen de visitantes e ingresos derivados, y 7) Creación de relaciones con los públicos del museo.

Relaciones públicas - Se encarga de: 1) Imagen pública del museo 2) Relaciones con los medios de comunicación 3) Promoción de los productos y servicios del museo, y 4) Relaciones con la comunidad

Jefe de publicaciones - Asume las funciones de: 1) coordinar y supervisar todos los materiales impresos producidos por el museo, tales como informes, libros, catálogos, guías, materiales cinematográficos y de enseñanza, boletines, revistas de investigación, y todas las obras de referencia históricas, fotográficas y gráficas 2) editar todos los materiales y realizar las correcciones y revisiones lingüísticas, gramaticales y estilísticas que se precisen 3) reflejar la imagen deseada del museo en todos los proyectos de diseño gráfico 4) consecución de los objetivos de ingresos planteados 5) publicar en soporte no impreso, tipo vídeo, CD-ROM o Internet, y 6) distribuir los materiales y determinar los circuitos de circulación.

2. Los museos y el turismo cultural

Como actividad económica el turismo siempre ha dependido de numerosos factores y en los últimos decenios ha sufrido una gran transformación. El turismo es cada vez más exigente y busca nuevos destinos y actividades. Una de estas actividades es la del Turismo Cultural. Los destinos turísticos han encontrado imprescindible incorporar en su oferta la cultura de una zona, que se trata como valor añadido. El patrimonio se convierte en arma de identidad y en imagen de marca. Dentro del turismo cultural cabe mencionar el turismo urbano o cosmopolita²⁹, en el cual los museos juegan un papel clave. Los museos han de tomar ventaja de su papel destacado como atracciones turístico-culturales para ser económicamente autosuficientes. Incluso un pequeño museo puede contribuir a prolongar la estancia turística de los visitantes de una región cualquiera. La cooperación entre turismo y museos es vital para ambos.

El turismo sostenible parte del reconocimiento de que el turismo puede llegar a ser destructivo para el propio recurso que lo hace posible. Por ello la sostenibilidad, término definido por la UNESCO, es en la actualidad un reto a nivel internacional. La imposición de tasas especiales en lugares que se benefician de él, que repercuten sobre los responsables de la preservación del patrimonio, es una de las vías a través de las cuales el sector turístico y el patrimonial pueden trabajar al unísono.

El turismo tiene distintas motivaciones -negocios, compras, deporte, encuentros familiares, etc.-, siendo entre ellas la cultural una de las más fuertes, pudiéndose fácilmente combinar con cualquiera de las demás. Por ello es tan importante que los museos encuentren la forma de situarse como parte de la industria turística. Un ticket de entrada al museo con descuento, o una oferta especial en la tienda del museo, que se puedan adquirir en la recepción del hotel, puede beneficiar a todo el mundo, ¡incluso al propio turista!

La industria turística es actualmente una de las muchas áreas del sector privado que tienen un gran interés para los gestores de museos. Los programas de los museos que atienden al desarrollo de una política de socios y amigos del museo incluyen formas de asociación corporativa que incitan a las empresas a apuntarse para obtener entradas libres al museo para los empleados de la empresas, descuentos en la tienda del museo y tarifas reducidas para alquiler de salas para la realización de reuniones. El sector privado puede ser asimismo una fuente importante de donaciones o patrocinio.

Los museos que persiguen este tipo de apoyos tienen que desarrollar al mismo tiempo políticas de patrocinio que impidan que los intereses particulares del patrocinador comprometan los niveles científicos y de objetividad que se deben ofrecer a la sociedad. Este tipo de cuestiones se han suscitado particularmente entre museos de ciencias que trabajan con patrocinadores comerciales en exposiciones que afectan a las preferencias en el consumo como, por ejemplo, exposiciones sobre alimentación o salud. Si existe desde el principio una política de patrocinio claramente articulada, el patrocinio puede hacer realidad la organización de exposiciones y la realización de publicaciones que de otra forma nunca se llevarían a cabo.

3. La proyección sociocultural de los museos

En casi tres décadas³⁰, la institución del museo ha dado un vuelco espectacular a su imagen, modificando su perfil y funciones habituales. De institución cuestionada y combatida -y a pesar de sus muchos problemas de crecimiento y asentamiento en la sociedad actual- ha pasado a convertirse en uno de los instrumentos socioculturales más demandados y codiciados en la actual situación postindustrial y sensibilidad posmoderna. Junto con su propia metamorfosis técnico-museográfica, el museo ha adquirido nuevos parámetros de definición, expresión e interpretación del «bien cultural»

En la actualidad³¹, el museo pretende ser al propio tiempo que expresión de la comunidad un instrumento a su servicio, tratando de romper la inercia anterior de manifestarse como una casa del tesoro ofrecido más a los visitantes turistas que a la comunidad de su entorno inmediato. **El rol de la educación y de la actividad cultural del museo ha terminado afortunadamente por implantarse como esencial en la sociedad contemporánea**, afianzándose su cometido de explicar sectores del desarrollo cultural de la Humanidad a través de los objetos y colecciones del pasado patrimonial, que se refieren tanto al área de lo antropológico-etnológico, como a las del histórico-artístico y del científico -técnico.

En el programa de la Conferencia General del ICOM de 1995 se insistía en el rol del museo respecto de la comunidad. "La gran mayoría de los museos del mundo -se justificaba- son instituciones locales, formadas por sus comunidades respectivas para preservar su herencia cultural especial. La población local a menudo ha desarrollado un fuerte sentimiento de propiedad de su museo. Los museos, por otro lado, están caracterizados por una participación directa y activa en la población, a través de conexiones con otras instituciones o grupos que trabajan en el campo cultural."

El museo debe servir en primer lugar a su comunidad, en ella se basa el principal argumento de la nueva museología para que se desarrolle un nuevo museo caracterizado por otros objetivos y prácticas que los del museo tradicional. Tal y como lo expresa Marc Maure, *Para la nueva museología el museo tradicional está profundamente marcado por el proyecto de construcción de una cultura nacional basada en el mito de la homogeneidad cultural. (...) La cultura de los marginados, olvidados y oprimidos desarrolla el ámbito de elección de los nuevos museos. El objetivo está en que todos los grupos existentes en el marco del estado-nación tengan los mismos derechos y posibilidades de preservar, valorar, utilizar y difundir su propia cultura.*

El museo tiene que perfilarse y definirse en primer lugar en favor de su comunidad, la de su entorno inmediato o territorio antropológico, y comprender las necesidades de todas y cada una de las partes que la conforman: clases sociales, minorías, elementos comunes, particularidades, etc. Sobre esta base deberá redactarse el programa museológico y el perfil de las colecciones; deberá formarse el equipo humano del museo, establecerse las actividades culturales, estructurar los servicios al público y definir los medios más adecuados para la interpretación correcta y mejor difusión de sus colecciones. **Es decir, deberá enfocarse todo el proyecto a la medida y conveniencia de la comunidad a la que debe servir, que es tanto como diseñar y ejercer el auténtico rol social del museo.**

30 ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museología y Museografía*, Ed. del Serbal, pp 334

31 ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museología y Museografía*, Ed. del Serbal, pp 232

4. Publicación de catálogos y boletines

El programa de publicaciones de un museo sirve para proporcionar información sobre las colecciones, las exposiciones, los servicios y los programas de investigación del museo a una audiencia amplia de público interesado que quizá no pueda visitar el museo, pero que sí puede de esta forma consultar sus publicaciones en bibliotecas o comprarlas en librerías o quioscos. La gama de productos puede ser muy extensa: catálogos de exposiciones, guías, catálogos de las colecciones, libros y juegos para niños inspirados en las colecciones, paquetes didácticos para profesores, folletos, trípticos, postales, grabados, etc. Además, el museo puede publicar revistas especializadas, boletines para los miembros socios de la institución y actas de congresos.

Los museos han entrado en la edad de la comunicación multimedia con considerable imaginación y creatividad. Muchos museos ya producen vídeos sobre aspectos de las colecciones o sobre determinadas exposiciones, o incluso sobre celebraciones y acontecimientos históricos. La tecnología CD-ROM ha sido usada para publicar los catálogos de diversos museos del mundo, desde la National Gallery de Washington hasta la colección de arte chino del Palace Museum de Taipei. La producción de vídeo-discos o de discos CD-ROM suplementa a menudo las publicaciones sobre papel, con la ventaja de poder llegar fácilmente, y a precios muy competitivos, a una audiencia de dimensiones planetarias.

El alto coste de las publicaciones de calidad ha llevado a los museos a buscar acuerdos de colaboración con el sector privado, por lo que no es raro que publiquen sus libros y catálogos en colaboración con editoriales universitarias. En países donde rige un sistema de museos particularmente dependiente de las administraciones públicas, éstas acostumbran a hacer de editores. Son pocos los museos con la capacidad de editar sus propias publicaciones. La publicación de libros y catálogos sobre las colecciones del museo y las exposiciones que realiza constituyen tradicionalmente una interesante fuente de ingresos. Pero hay un problema, también habitual, que aflige comúnmente a las publicaciones: la habitual disparidad entre el número de copias encargado para cada edición y las ventas reales, lo que generalmente equivale a amontonar surtidos masivos de copias sin fácil salida.

Los museos pequeños hacen rentables sus tiendas a base de combinar unos dependientes voluntarios con encargados a sueldo. Las grandes instituciones como el Museo Victoria y Albert gestionan de una manera totalmente profesional sus tiendas y además son capaces de extender sus operaciones comerciales al mercado de la venta por correo mediante catálogos, con distribución puerta a puerta de los pedidos en todo el mundo. Este museo en concreto tiene en exclusiva los derechos de reproducción de algunos diseños y obras pertenecientes a sus colecciones (por ejemplo, los papeles pintados de William Morris).

5. Ciclos de conferencias y visitas organizadas

El público museístico tiene sin duda un gran curiosidad e interés por el conocimiento, por lo que la mayoría de los museos proponen diversas actividades dentro de su programa de difusión. Vivimos en la era de la información y cuanta más información valiosa aporte un museo al público, sea de una exposición, de una obra en concreto o del museo en general, más ganas tendrá el público de obtener más información.

Información básica en el museo - Cuando el público entra al museo, por regla general con lo primero que se encuentra es con la venta de entradas y con un mostrador de información. En el mostrador de información, los voluntarios y/o trabajadores han de estar preparados para responder a

las preguntas que el público les realice. En muchos de estos museos, como la National Gallery, Tate Gallery o Thyssen, se pueden encontrar a vigilantes de sala o a informadores de sala ya que son unos guías que se encuentran en determinadas zonas y responden a las dudas que tenga el visitante. Los Centros de información se están desarrollando en museos para facilitar al visitante información abundante y a fondo sobre los contenidos de los museos.

La visita guiada - Es un servicio de especial interés para el visitante, para lo que el museo presta especial atención. Es una norma común hoy día el contar con un programa de visitas guiadas. Deben siempre que sea posible ofrecerse en distintos idiomas, y atender las necesidades de grupos particulares, como niños o discapacitados. Por tanto debe procurarse su variedad, en función a los distintos tipos de público. Las visitas guiadas a escolares o a grupos universitarios suelen ser gratuitas y se corresponde con el ámbito del departamento de educación. Suelen acceder a los museos por puertas especiales o bien a una hora diferente a la que está abiertas las visitas guiadas al público. Muchas de estas visitas guiadas muchas veces no generan ingresos, pero otras veces sí, ya que dependen de subvenciones, de convenios, ect.

Conferencias y seminarios - En su programación, los museos organizan ciclos de conferencias a cargo de personas vinculadas al museo, voluntarios, conservadores o conferenciantes traídos expresamente de fuera. Es habitual que estas conferencias estén vinculados al programa de exposiciones que el museo desarrolla a lo largo de una temporada, complementando los temas tratados.

www.kaipachanews.blogspot.pe

Bibliografía empleada

- Lord y Dexter, *Manual de Gestión de Museos*, Ariel, Barcelona, 1997
- Alonso Fernández, Luis, *Museología y Museografía*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2010