

# Diploma en Manifestaciones Culturales, Museos y Exposiciones Científicas, Marketing y Comunicación.

---

## Módulo 3. LAS GENERACIONES DE MUSEOS Y LA MUSEOLOGIA ARTÍSTICA ACTUAL

---

### AUTOR

**Antonio E. Ten Ros**

*Profesor Titular de la Universitat, Departament d'Historia de la Ciència i Documentació de la Universitat de València.*



VNIVERSITAT  VALÈNCIA

ISBN: 978-84-9858-343-4

Depósito Legal: V-1706-2008

© Los autores

Composición - compaginación: General Asde, S.A.®

Imprime: Alfa Delta Digital S.L.

Editorial: Alfa Delta Digital S.L.

C/ Albocacer, 25 - 46020 Valencia (España)

Printed in Spain

Reservados todos los derechos.

No puede reproducirse, almacenarse en sistema de recuperación o transmitirse en forma alguna por medio de cualquier procedimiento, sea éste mecánico, electrónico, de fotocopia, grabación o cualquier otro, sin el previo permiso escrito del editor.

## SUMARIO

<b>1. EL MUSEO DE ARTE Y LAS EXPOSICIONES ARTÍSTICAS COMO ESTRUCTURA Y COMO FUNCIÓN.....</b>	<b>5</b>
1.1. UNA EXPLICACIÓN. ....	5
1.2. ARTE. ....	12
1.3. SOBRE LA FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE. ....	16
1.4. ESTRUCTURAS.....	18
1.5. LA “CIENCIA” DEL ARTE. ....	20
<b>2. LAS GENERACIONES DE MUSEOS ARTÍSTICOS.....</b>	<b>23</b>
2.1. LAS COLECCIONES TRADICIONALES. LA PRIMERA GENERACIÓN. ....	23
2.2. ¿UNA SEGUNDA GENERACIÓN? .....	27
2.3. EL MUSEO DE ARTE COMO EDUCADOR.....	30
2.4. UNA TERCERA GENERACIÓN.....	34
2.5. HACIA UNA CUARTA GENERACIÓN. LOS PARQUES TEMÁTICOS.....	37
2.6. MÁS ALLÁ.....	38
<b>3. ARTE Y COMUNICACIÓN EN EL SIGLO XXI.....</b>	<b>39</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA SUCINTA.....</b>	<b>40</b>



## MÓDULO 3. MUSEOLOGIA ARTÍSTICA ACTUAL

### 1. EL MUSEO DE ARTE Y LAS EXPOSICIONES ARTÍSTICAS COMO ESTRUCTURA Y COMO FUNCIÓN.

#### 1.1. UNA EXPLICACIÓN.

Este no es un curso sobre museología artística. La historia del arte y la de la museología artística cuentan, en el patrimonio intelectual de la humanidad, con obras y referencias suficientes, a las que, desde dentro de su universo conceptual, poco habría que añadir en un curso de museología científica..

Entonces... ¿Por qué dedicar una parte del curso, siquiera pequeña, a ello?

Pues... porque, si hacemos un **ejercicio de escape de ese universo conceptual**, si observamos el ámbito de la museología artística tratando de inscribir los diferentes museos que conocemos en sus respectivos nichos ecológicos y no en el de nuestra época, descubriremos que los esquemas que hemos visto hasta ahora en el curso permiten analizar el ámbito museológico desde una perspectiva diferente. Si aceptamos el análisis del concepto “generación” que hemos introducido en lo que podemos llamar nuestra “**Historia Natural de los museos**” podemos llegar a descubrir pautas organizativas que sin este esquema pueden quedar ocultas, confundidas entre las circunstancias particulares de cada museo o manifestación cultural.

Hemos ido haciendo, efectivamente, un recorrido amplio por la “Museología”, la ciencia de los museos y las teorías museológicas, como concepto. Hemos seguido, dentro de los límites de un curso necesariamente breve, la evolución del concepto de “museo” a lo largo de la filología, a lo largo de la historia y a lo largo de las discusiones del ICOM, sin duda el sitio de referencia intelectual en el mundo de los museos.

Hemos visto surgir, desde las estancias de la Universidad de Oxford, el concepto “moderno” de museo, por fin considerado como un espacio público de interacción con

testimonios del pasado y del presente al servicio de unos objetivos fijados por el promotor. Los primeros museos, tomada la palabra en este sentido, **los que hemos llamado de “primera generación”**, eran poco más que habitaciones llenas de objetos valiosos, raros o preciosos, **dispuestos con más orden estético o simbólico, que “científico”**. Entendemos aquí por “científico”, en esta primera etapa y cuando ni la palabra estaba todavía en uso, el uso de métodos experimentales y técnicas de clasificación asociadas a particulares teorías sobre la naturaleza o la sociedad en que se desarrollan

Efectivamente, las clasificaciones vendrían a posteriori, como los especialistas en disponerlas de acuerdo con características que trascienden el gusto estético personal. Aparecen así los “conservadores” como los “profesionales” a cargo de las colecciones, su conservación y puesta en valor. **Con esas clasificaciones llega la “Museología” como saber**, como “ciencia de los museos”, y asociado dialécticamente con ella, **el conjunto de los depositarios de ese saber especializado**, esos “profesionales” de los museos que crean las estructuras, códigos y técnicas que los singularizan en el seno de la sociedad. Estar a cargo de un museo trasciende ya la mera labor de control, vigilancia y limpieza, al servicio de un propietario, para convertirse en una actividad intelectual, al servicio de unos objetivos menos personales y más sociales.

Pero inevitablemente, desde ese primer momento, los recién nacidos “museos” integran esa carga “estética” y “simbólica”, que condiciona la disposición de los objetos, y la propia arquitectura de los espacios que los contienen, de manera que su contemplación sea, por un lado, **gratificante para el sentido “estético”** de conservadores y de visitantes, inevitablemente procedentes de las capas más educadas y elitistas de la sociedad. Por otro, la disposición de las colecciones, y de sus objetos, mantiene todavía la **función representativa** que cumplían en cuanto colecciones privadas, antes de ser puestas en el dominio público: **mostrar la “riqueza” y poder de sus propietarios**, ante unos visitantes a los que se pretende impresionar en el plano material y social.

Ello define las técnicas de comunicación a emplear y el espacio en que esta comunicación se produce: el propio edificio y las estancias que albergan las colecciones, que pasan a constituir parte esencial de la experiencia. Lo importante es propiciar la contemplación de los objetos seleccionados de entre la globalidad de las colecciones y magnificar su efecto escenográfico sobre el visitante. **Crear emociones.**

Pronto, en esta historia social de los museos, se constata la aparición de una bifurcación:

- En el tronco principal de este tipo de instalaciones, quedan lo que hemos llamado “museos artísticos”. de los que hemos afirmado, en el libro segundo del curso, que “no han necesitado evolucionar hasta tiempos muy recientes”. En la medida que responden a necesidades simbólicas, a criterios estéticos y a estructuras de poder que pertenecen a las facultades emocionales del espíritu, asumen formas perennes, porque estas facultades sólo lentamente evolucionan a lo largo de la civilización.
- En la rama que se desgajaba de ese tronco, el nuevo camino que surgía de la bifurcación, se situaba un conglomerado de experiencias que hemos agrupado bajo el rótulo de “museos científicos”. De la mano de nuevos profesionales, con nuevos objetivos y nuevas formas de comunicación, los criterios de elección y disposición de objetos, así como los marcos en que se ubicaban, iban a responder a necesidades y ambiciones muy diferentes: Ilustrar los avances de la razón en el proceso de comprensión del mundo exterior, de la naturaleza y la sociedad. Como esta evolución ha sido mucho más rápida que las propias facultades del espíritu, esta nueva rama ha ido dando lugar, como hemos visto, a nuevas bifurcaciones, a las que hemos ido asociando diversas “generaciones de museos”, en función de los nichos ecológicos en que se desarrollaban.

Los caminos que siguen unos y otros tipos de museos han ido divergiendo cada vez más con el tiempo, en una divergencia impulsada por los rápidos cambios de esos nichos ecológicos en que se desarrollaba, a la vez que contribuía a modificarlos, la sociedad occidental que aquí nos interesa principalmente..

Los museos, en el sentido moderno del término, una vez superado el primitivo contenido semántico del término griego “mouseion”, surgen, como vimos, en el siglo XVII. **Aquella primera bifurcación se produce, casi con toda seguridad, a lo largo del siglo XVIII**, en el marco convulso de las revoluciones sociales económicas e intelectuales que ve sucederse dicho siglo. Se manifiesta en diferentes lugares de Europa en momentos diferentes, aunque próximos, atendiendo a las circunstancias propias de cada contexto político y social,

de cada país europeo y de sus élites sociales, económicas e intelectuales. Sigue así a muy corta distancia a la misma aparición del concepto moderno de museo.

¿Por qué se produce tal bifurcación?

El elemento esencial que está en la base de la misma se encuentra, así lo entendemos, en una radical divergencia de objetivos que se produce en el marco de una sociedad inmersa en un profundo proceso de transformación desde el “ancien régime” al mundo contemporáneo.

Los objetivos que dieron lugar a los primeros museos incluían, sin duda, una cierta aspiración “democrática” que se manifiesta en el seno de la peculiar sociedad inglesa y que se refuerzan con las ideas ilustradas en unos y otros países del continente. Pero el cambio fundamental es consecuencia del cambio de perspectiva asociado a la Revolución Científica.

Suele ubicarse la “Revolución Científica”, en el tiempo que transcurre entre el floruit (las aportaciones intelectuales más importantes) de Galileo Galilei en Italia, René Descartes y Marin Mersenne, en Francia e Isaac Newton en Inglaterra. Dichos nombres nada dicen en el campo de la museología, pero la valoración de la naturaleza como objeto de estudio independiente de la filosofía natural de inspiración teológica, sí les debe gratitud eterna.

Es en este marco en el que **objetos y métodos adquieren significados diferentes**. Lo que llamamos el “nicho ecológico” en que se produce y difunde el saber ha sufrido profundas transformaciones y esas transformaciones modifican los propios memes de los conceptos que aquí nos interesan.

El rango de los objetos museables se amplía extraordinariamente tras la Revolución Científica. Ya las curiosidades de la naturaleza, los “naturalia” habían sido objeto de coleccionismo desde los orígenes de la civilización, e incluso los objetos producidos por la mano del hombre, los “artificialia”, más allá de las clásicas pintura, escultura y artes decorativas, se habían considerado dignos de coleccionismo en épocas pasadas. **Pero su valoración estética dominaba sobre su tipología y funcionalidad**. Se los coleccionaba en tanto que objetos preciosos, raros o valiosos y en tal sentido su exhibición, cuando las colecciones se abren al público, primaba esta componente estética sobre su significación natural o su funcionalidad como manufactura.



Lo que la Revolución Científica, con titubeos y diferencias entre aproximaciones de personajes diferentes, cambia es **el método de acercamiento**. El objeto individual se rodea de su contexto natural, se **“contextualiza”** y del estudio de los contextos surge la clasificación de sus tipologías. La “riqueza” de las colecciones comienza a valorarse, además de por la propia valía material de los objetos, por su completitud tipológica.

Los museos artísticos seguirían su camino imperturbable a lo largo del siglo XVIII y de él pasarían al siglo XIX **convertidos en canon de la museología**. Cuando se funda el *Musée du Louvre*, en París, acoge objetos muy diferentes de los que se recogen en el *Conservatoire des arts et métiers*, que ya nombramos en libros anteriores, y que todavía no merece el nombre de “museo”.

El camino de los objetos artísticos y las artes decorativas se adentraba en los museos públicos y a ellos iban a parar los que salían del ámbito de la propiedad privada individual, o no llegaban a entrar en ella precisamente porque ya existían las instituciones públicas o semipúblicas. **Los museos se convierten en aspiradoras culturales** a las que se asigna la función de conservación del patrimonio, además de su exhibición en tanto que templos de la estética. Así han permanecido imperturbables hasta la actualidad, con pequeñas variaciones que serán precisamente nuestro objeto de estudio.

Por el contrario, la rama desgajada acumulaba tipos de museos precisamente en función de los contextos más que, o además de, de los propios objetos en sí mismos. Las colecciones de instrumentos, verdadera obras de arte, de la italiana *Accademia del Cimento*, creada en 1657 por los discípulos de Galileo Galilei, Evangelista Torricelli y Vincenzo Viviani, bajo los auspicios de Ferdinando II de' Medici, (1610-1670) pasarían a su hijo y sucesor Cosimo III de' Medici (1642-1723) todavía como simples objetos “artísticos” y como tales pertenecerían a sus herederos hasta llegar al *Museo de Historia de la Ciencia*, de Florencia.

Pero otras colecciones de preciosos instrumentos y aparatos científicos y tecnológicos, y de valiosos y raros objetos de la naturaleza, se integrarían en museos precisamente por su carácter de testimonios del saber. Las colecciones naturales del British Museum, iniciadas con la colección de Sir Hans Sloane, en 1756, se separaron pronto del tronco central del museo, aún manteniendo su ubicación en la Montague House, en Bloomsbury, Londres, hasta independizarse en el Natural History Museum, en South Kensington, en 1881. El ya citado *Conservatoire des arts et métiers*, origen del *actual Musée*

*des arts et métiers*, de París, fue fundado en 1794 para recoger los preciosos gabinetes de los nobles ilustrados, tras la Revolución Francesa de 1789, pero desde el principio los objetos fueron recogidos en tanto que útiles más que como obras artísticas.

Sin entrar demasiado en ese campo de minas conceptual que es el coleccionismo de objetos “artísticos” en la historia, sí es coherente con nuestros esquemas anteriores el afirmar que **la bifurcación citada es hija conceptual de la Revolución Científica y nieta utilitaria de la Revolución Industrial de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX**. Los frutos materiales de ambas revoluciones, lo son a su vez de aquel cambio de los objetivos y los métodos de enfrentarse al hecho natural, y por extensión al hecho social que están en los orígenes de la ciencia moderna.

Los cambios de objetivos y métodos **fueron consecuencia de los acelerados cambios de lo que hemos denominado “nichos ecológicos”**, o si se quiere, de estructuras sociales, culturales, filosóficas, religiosas, económicas, tecnológicas o demográficas, por citar aspectos que inciden directamente sobre el conjunto de una sociedad, de cada sociedad que ocurrieron en la historia de Europa desde mediados del siglo XVIII.

“...**No hay reino que no sea newtoniano...**” proclama optimista Jorge Juan en una especie de introducción o anteproyecto a la segunda edición ( 1773) de sus *Observaciones astronómicas y físicas hechas de orden de S. Mag. en los Reinos del Perú* (Madrid, 1748), que fue impresa como libro independiente en Madrid, por la Imprenta Real, en 1774, titulada: *Estado de la astronomía en Europa y juicio de los fundamentos sobre que se erigieron los sistemas del mundo, para que sirva de guía al método en que debe recibirlos la nación, sin riesgo de su opinión y de su religiosidad*.

“**No hay reino que no sea científico**”, podríamos traducir al lenguaje actual. Y en esos reinos, políticos e intelectuales, el “arte” seguía ya, al menos desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, vías diferentes a “la ciencia”, o más propiamente, la ciencia seguía ya vías diferentes al arte de su tiempo.

Desde entonces, el calificativo “científico” se ha convertido en un valor en sí mismo para la sociedad, de manera que incluso las Humanidades reclaman el rol de disciplinas científicas y toda actividad humana participa de un modo u otro del “espíritu científico”. ¿Queda todavía espacio para los museos artísticos “puros”, los no contaminados por el

utilitarismo posterior al afianzamiento de la Revolución Científica, a principios del siglo XIX?

El concepto renacentista del “museo”, heredero, sin duda, del complejo fenómeno psicológico y social del coleccionismo privado de objetos preciosos, raros o valiosos, evolucionado y transpuesto a la esfera pública por efecto del cambio de nichos ecológicos en que se desarrollaba, tenía mucho de lo que ahora percibimos como artístico. ¿Ha evolucionado también el concepto, y los memes constitutivos por tanto, del “museo de arte”?

## 1.2. ARTE.

De nuevo nos enfrentamos, inevitablemente, a un problema de conceptos. Hagamos un pequeño esfuerzo de conceptualización una vez más, en la confianza de que merece la pena.

La conceptualización de arte más próxima a las ideas actuales es también un concepto, a lo más, renacentista, pese a que cualquier acuerdo entre los teóricos del arte parece todavía más difícil que entre los museólogos sobre su materia!

Por ejemplo, y por citar la Wikipedia, quizá el sitio menos académico, pero más dinámico del universo intelectual actual, nos encontramos con cosas como esta:

La Wikipedia española, a finales de abril de 2009, recoge, bajo el rótulo “arte” las siguientes palabras:

**<<A finales del siglo XV, durante el Renacimiento italiano, se hace por primera vez la distinción entre el artesano y el artista** (artesanía y bellas artes) y, equivalentemente, entre artesano (productor de obras múltiples), y artista (creador de obras únicas). Es también en este período cuando se elabora un lenguaje propio para diferenciar la forma exterior de la representación formal, quedando clasificadas las artes liberales (las actuales bellas artes) en tres oficios: arquitectos, escultores y pintores.>>

La Wikipedia francesa, más racionalista, por el contrario, afirma en la misma fecha;

**<< La conception de l'art comme production d'objets qu'on s'accorde à trouver beaux, ou du moins stimulants pour les sens, remonte tout au plus au 18e siècle.** De nos jours il n'y pas une idée de l'art qui soit universellement acceptée. Les produits et pratiques qui relèvent de l'art sont circonscrits selon les intérêts poursuivis par les individus et les institutions, en tenant compte d'une façon ou d'une autre des désignations antérieures.

L'esthétique, qui s'est développée au 18e siècle comme une théorie de l'art, de nos jours est perçue comme une construction accessoire. **Le relativisme contemporain met en**

**doute la possibilité d'une théorie de l'art universellement valable** et tient que l'histoire de l'art est toujours à refaire.>>

Los mundos que exploran ambas definiciones no son exactamente los mismos, aunque muy parecidos, **pero los conceptos, los memes subyacentes, por extraño que nos pueda parecer, son muy diferentes.** Esa es la riqueza, y la debilidad, de la Wikipedia

Sería pretencioso pues, para un no especialista en filosofía del arte, en el sentido etimológico del término, tratar de introducir precisamente filosofía. No lo haremos. Si alguna justificación tiene esta parte es poner de manifiesto, por comparación con las experiencias museológicas que hemos dado en llamar “científicas”, o incluso “no artísticas”, **algún aspecto interesante de aquella bifurcación de que hablábamos y sus consecuencias sobre una posible clasificación de museos artísticos en generaciones.**

Más que este campo también minado de la filosofía del arte, lo que aquí nos interesa son preguntas de tipo: ¿Cómo han evolucionado los museos artísticos? ¿Han seguido de alguna manera caminos similares a la evolución que vimos en museos más propiamente “científicos”?

En parte ya hemos dado una respuesta. Lo que sigue es, de algún modo y con la mayor brevedad posible, la otra parte

Hablamos de museos artísticos. Pero hemos aprendido ya a huir de las trampas que nos tienden los conceptos. Los conceptos que utilizamos no son simplemente las palabras con que los identificamos en cada momento. Si en la palabra museo hemos compendiado ya la riqueza memética que la evolución ha acumulado... ¿Qué decir de la palabra “artístico”?

### **¿Qué es “arte”?**

La entrada “arte” en la Wikipedia en español, define así el término:

<<Se le llama arte a las creaciones mediante las cuales el ser humano expresa **una visión sensible en torno al mundo que lo rodea**, sea este real o imaginario.

El arte usualmente **expresa ideas o emociones** a través de recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.>>

Retengamos las dos principales unidades meméticas contenidas: su carga memética de base:

- “expresa una visión sensible”;
- “expresa ideas o emociones”.

Aparece, naturalmente, la palabra que utilizamos en el apartado de la unidad anterior en que planteábamos la bifurcación de caminos: la “**emoción**”.

Lo mismo encontramos en la entrada de la Wikipedia en versión inglesa:

<<Art refers to a diverse range of human activities and artifacts, and may be used to cover all or any of the arts, including music, literature and other forms. It is most often used to refer specifically to the visual arts, including media such as painting, sculpture, and printmaking. However it can also be applied to forms of art that stimulate the other senses, such as music, an auditory art. Aesthetics is the branch of philosophy which considers art...

...Generally art is a (product of) human activity, **made with the intention of stimulating the human senses as well as the human mind; by transmitting emotions and/or ideas**. Beyond this description, there is no general agreed-upon definition of art. Art is also able to illustrate abstract thought and its expressions can elicit previously hidden emotions in its audience.>>

Loa anónimos redactores de las últimas versiones de la voz “arte”, coinciden. De nuevo encontramos las mismas unidades meméticas:

- “made with the intention of stimulating the human senses as well as the human mind”
- “by transmitting emotions and/or ideas”

Sin embargo, **en la versión francesa, la palabra “emoción” o su significado como estímulo espiritual, no aparece** y para encontrar el meme tenemos que buscarlo en un casi condicional “ou du moins stimulants pour les sens”.

Dice así esta más “racionalista” y pragmática definición:

<<L'art est une catégorie culturelle dont la portée varie largement selon les temps et les lieux. Dans l'usage courant elle englobe principalement les produits de ce qu'on a appelé les beaux arts: peinture, musique, poésie, danse, etc.

La conception de l'art comme production d'objets qu'on s'accorde à trouver beaux, ou du moins stimulants pour les sens, remonte tout au plus au 18e siècle. De nos jours il n'y pas une idée de l'art qui soit universellement acceptée.

Les produits et pratiques qui relèvent de l'art sont circonscrits selon les **intérêts poursuivis par les individus et les institutions**, en tenant compte d'une façon ou d'une autre des désignations antérieures...>>

Frente a la estimulación sensorial, emocional, encontramos, dándole la significación que queramos, palabras más propias de un tratado de economía; “productos”, “prácticas” y, sobre todo, una palabra compleja: “**intereses**”...

Intereses artísticos, entre otros, quizá, pero sin duda las palabras no son neutras y traslucen visiones de la realidad diferentes. La anónima definición francesa, no corregida por algún otro erudito a finales de abril de 2009, hunde sus raíces en significados anteriores, más inmediatos, menos “espirituales”.

### 1.3. SOBRE LA FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE.

Arte, en la sociedad actual es un concepto mucho más amplio que aquel que surgió en el nicho genético de las culturas de la antigüedad. En el “arte” actual, en sus manifestaciones, en sus intereses, en sus públicos e incluso en sus “mercados”, podemos encontrar muchos más matices de los que nos es dado ver en Babilonia, en Grecia o en la Italia renacentista.

¿Son “arte” las pinturas de la cueva de Altamira?

La cuestión de fondo ha sido también muy debatida y es relevante en el contexto de las diferentes visiones “filosóficas” sobre el concepto. Lo que es evidente es que reflejan “intereses” por aspectos mucho más materiales que la simple contemplación de trazos estéticamente armónicos para una determinada cultura. Reflejan, sin duda, o podemos imaginar que para aquellos antepasados reflejaban muchas más cosas. Nunca lo sabremos,

No podemos estar tan seguros de imágenes menos figurativas que nos han llegado del remoto pasado de la humanidad. No nos importa aquí demasiado. Demos un pequeño paso más: ¿Es arte La Gioconda, de Leonardo de Vinci? ¿Son arte los Fusilamientos del 3 de mayo, de Goya?

Difícilmente podremos exclamar “No!”.

Podríamos explorar con detenimiento la geometría y la perspectiva con que se trazó la figura de Leonardo, en relación con el fondo, o el juego de longitudes de onda de los pigmentos utilizados por Goya para representar cada cara, o preguntarnos por la identidad de la dama de Leonardo o la realidad histórica de la escena de Goya. Pero eso destruiría algo de la “emoción” que sentimos, solos, ante las dos pinturas. Luego pueden venir, o no, las inquietudes sobre la perspectiva o la óptica.

Por el contrario, podemos admirarnos ante la belleza de un astrolabio dorado, con su araña y sus pínulas, pero difícilmente podremos sustraernos a la inevitable pregunta:



¿Y eso para qué sirve?

Sin duda, se profese la filosofía artística que se profese, en el arte, en la obra artística se reconocerán muchas funciones, de muchos ámbitos diferentes, **pero los memes de las definiciones de las Wikipedias inglesa y española parecen tener, si seguimos con nuestra mezcla de terminologías biológicas, carácter dominante en la mentalidad colectiva occidental.** No ocurriría quizá lo mismo si la cuestión nos la planteásemos contextualizada en el corazón de Africa, en un “nicho ecológico” de carácter muy diferente.

Con todas las cautelas que merece la cuestión, y en lo que aquí nos interesa prioritariamente, desde el siglo XVIII al menos, el objeto “artístico”, la “obra” artística”, lo eran, además de sus otras virtualidades, sin duda una de las no menos importantes la de ensalzar el prestigio, la riqueza y el poder del propietario, por excitar la emoción en quien tiene el privilegio y la suerte de contemplarlo.

En el mundo clásico occidental ya había coleccionistas de arte y mercados de arte. Los escritores romanos Marcial, Suetonio, Juvenal o Séneca nos han dejado imágenes de patricios, “coleccionistas” ricos y pobres, recorriendo tiendas o acercándose a expoliadores en busca de objetos preciosos, raros, curiosos o valiosos para sus villas.

Pero los romanos no crean grandes estructuras públicas estables dedicadas a la contemplación de la obra artística, despojada de su función. Hasta donde podemos saber, no es demasiado aventurado afirmar que el coleccionismo romano es privado.

## 1.4. ESTRUCTURAS.

La Edad Media cristiana, en un mundo iletrado, otorga una función pedagógica al arte. Los “tesoros” eclesiásticos medievales, contruidos en torno a las reliquias, sus contenedores y sus representaciones, constituyen auténticas “estructuras” destinadas a un público que no podía llegar a los mensajes religiosos de otro modo. Inevitablemente, esas estructuras públicas dan paso a la colección de objetos menos sagrados pero igualmente preciosos, raros, curiosos o valiosos, de carácter más privado. Nos han quedado testimonios como el del Duque de Berry, a finales del siglo XIV, de cuyos objetos preciosos el más conocido para nosotros es el famoso códice de las horas, La función pedagógica se encuentra sepultada por la emoción artística.

El difuso final de la Edad Media, no olvidemos el origen decimonónico y clasificatorio del concepto, es, en nuestro singular ámbito, causa y consecuencia de la ampliación del fenómeno del coleccionismo “privado” de “arte”. En Florencia, abundan los testimonios de esta pasión, cuyo máximo exponente serán los Médici, los grandes coleccionistas.

Pero sigue sin haber estructuras. Difícilmente puede llamarse así a los almacenes privados de la familia, por lujosos que se mostrasen al asombrado visitante a quien se permitía, como un honor, el acceso. De Florencia pasa la manía a Roma que, como gran amplificador, la expande al mundo. Estamos en la época de los reyes.

Reyes como Francisco I de Francia, Carlos I de España o el gran coleccionista, Felipe II de España... y del Escorial, expresan su poder mediante enormes colecciones, en las que el goce individual cede ya, sin duda, frente a la ostentación pública buscada, símbolo de poder a la vez que de... cultura intelectual.

El tamaño de las colecciones reales y su función semipública requería ya de conservadores expertos. Aparece la primera de las estructuras: el “profesional” al cuidado de la colección, más valorado incluso que el “artesano” que crea la obra. Cercano está ya el tiempo de la siguiente: el gabinete organizado.

El resto de la historia del coleccionismo “artístico” enlaza con lo ya contado sobre los orígenes de los museos modernos. Algunas colecciones en su origen “artísticas”, comienzan a vivir en nichos ecológicos diferentes y evolucionan para adaptarse al medio en que se

encuentran, a una sociedad, comenzando por la sociedad inglesa, en que el poder está formalmente distribuido. Pero este medio contiene ya, además concepciones protodemocráticas, los gérmenes de aquellas nuevas visiones del mundo que apuntábamos: las visiones “científicas”.

Es la **era de las estructuras**, y entre ellas, más o menos importantes en el sentir colectivo, las colecciones semipúblicas organizadas, de las que el salto al museo moderno será ya un salto abordable

## 1.5. LA “CIENCIA” DEL ARTE.

Nos movemos ya por terreno conocido. Aunque para el historiador obstinado siempre se pueden encontrar “precedentes”, a menudo a costa de descontextualizar los mismos y de construir contextos ad-hoc, existe un amplio consenso en que, como apuntamos al principio, el Ashmolean Museum de la universidad de Oxford es la primera estructura estable y la más antigua conservada hasta nosotros a la que puede aplicarse con propiedad el término moderno de “museo”.

Pero cuando los, en palabras del ICOM actual, “testimonios materiales de la humanidad y de su entorno” comienzan a coleccionarse y exhibirse en esas estructuras que hemos dado en llamar “museos”, el afán clasificador propio de las ciencias modernas apenas comienza a manifestarse. La “ciencia” de la museología apenas ha nacido. Comienza con la técnica de los museos, la museografía.

La pionera *Museographia* (“Museografía o instrucciones para la correcta comprensión y organización útil de museos o cámaras de rarezas”) de Casper F. Neickel, pseudónimo de Kaspar Friedrich Jenequel, se publica en 1727. Su subtítulo: “**instrucciones para la correcta comprensión y organización útil de museos o cámaras de rarezas**” es suficientemente expresivo.

Las ciencias del arte no reposan sobre las estructuras materiales, las colecciones o los edificios, ni sobre estructuras teóricas, modelos de la naturaleza y de su funcionamiento. Como “ciencias humanas”, las ciencias del arte reposan sobre estructuras... profesionales.

Este es un punto importante, sin el que es difícil comprender la evolución del mundo del arte académico, del coleccionismo público actual y de las instituciones que albergan esas colecciones, las conservan, las exponen y las difunden. Es en este punto en el que incidía aquella definición de arte contenida en la Wikipedia francesa, mucho menos “emocional” que sus correlatos inglés o español. Recordemos un párrafo:

<<...Les produits et pratiques qui relèvent de l'art sont circonscrits selon les intérêts poursuivis par les individus et les institutions...>>

El arte, en abstracto, al menos para la corriente de pensamiento mayoritaria en el mundo, está íntimamente ligado a la idea de “emoción”, de expresión emocional de deseos y sentimientos y de comunicación a otros congéneres de esos deseos y sentimientos. Como tal se ha desarrollado a lo largo de milenios junto, o en vez de, a otras formas de comunicación. Pero en la evolución de su materialización en la sociedad occidental, es algo más. Junto al artista propiamente dicho han surgido otros profesionales que han hecho del objeto artístico su referente intelectual o incluso material.

Uno de los primeros, entre esos profesionales, fue el “conservador” de las colecciones y el conservador de las instituciones que las albergaban. No el profesional del arte, sino el profesional del museo.

El profesional de los museos crea y mantiene las estructuras, y este profesional, en general, tiene entre sus rasgos meméticos, pese al cambio de nichos, todavía el testimonio de sus orígenes meméticos “artísticos”. **Los “conservadores de museos” llevan todavía consigo, en su mayoría, ese testimonio de sus orígenes.** De ellos ha pasado a sus públicos.

Es fácil comprobarlo. Cuando se habla de museos ante un público general, al menos en los países occidentales, **la imagen que primero le viene a este a la cabeza es el de “museos de pintura”**. En la imagen tópica del museo de pintura, las obras se encuentran expuestas de manera seriada en estancias prácticamente despojadas de cualquier medio de contextualización, salvo las inevitables pequeñas cartelas informativas con las mínimas referencias sobre el autor y la obra.

Pero el que no esté explícita una mayor contextualización no implica que esta no exista. Existe... en el saber del profesional del museo, en el del guía que acompaña a un grupo en su visita, o en el del académico o estudioso que usa el museo como su laboratorio.

Como decíamos en el libro sobre “Museología científica actual”, para el ciudadano en general, para el visitante de un museo, “... ver *Los nenúfares*, de Claude Monet, acompañados

de la salmodia técnico-histórica de un mal profesor de arte, o de un sesudo folleto lleno de tecnicismos es la mejor manera de perderse lo que Monet quiso, y logró, transmitir a quien se acercara...”

El modelo, cuasi perfecto en su nicho ecológico, de los museos artísticos, se ha perpetuado de época en época. No ha necesitado evolucionar porque tampoco ha evolucionado radicalmente en el visitante tipo mayoritario, la facultad del espíritu a que hacía apelación el modelo.

Lo que sí ha evolucionado es la forma en que el profesional de museo ve a sus públicos, porque estos públicos también han evolucionado en un mundo cada vez más dominado por la ciencia y los radicales cambios de vida, económicos, sociales e intelectuales, que la ciencia ha producido sobre la civilización.

Y es en esta evolución en la que se apoya la evolución del concepto de museo artístico y la que nos permite avanzar un poco en la conceptualización de la idea de “generación” de museos, aplicada a los museos artísticos. Lo que sigue es un ensayo de aplicación de la idea de generación a este ámbito. Sin duda, es un camino abierto cuyo horizonte todavía está envuelto en la bruma.

## 2. LAS GENERACIONES DE MUSEOS ARTÍSTICOS.

### 2.1. LAS COLECCIONES TRADICIONALES. LA PRIMERA GENERACIÓN.

En su simplicidad, la primera generación de museos artísticos dignos de dicho nombre, nace “perfecta” en el contexto de su nicho ecológico, en el siglo XVII. Respondía a necesidades sentidas y a objetivos, medios de comunicación y públicos objetivo en su época

**Esta perfección, que continuó pareciendo tal durante más de 150 años, ha impregnado el concepto mismo de museo hasta convertirse en el canon al que responderán casi todos los museos hasta finales del siglo XIX pese a que la naturaleza de sus colecciones y sus objetivos fueran muy diferentes:** Grandes colecciones de objetos seleccionados individualmente por su valía, con criterios estrictos, cuidadosamente dispuestas para la contemplación, adecuadamente conservadas y coyunturalmente ampliadas... al servicio de un público objetivo bien definido! Todavía a principios del siglo XXI el modelo de los primeros museos sigue constituyendo un canon para las iniciativas museológicas que constantemente aparecen.

Esa descripción de “grandes colecciones de objetos seleccionados individualmente por su valía, con criterios estrictos, cuidadosamente dispuestas para la contemplación, adecuadamente conservadas y coyunturalmente ampliadas... al servicio de un público objetivo bien definido”, se corresponde bien sin duda, todavía, con la descripción de museos como el Prado, el Ermitage, el Louvre... que constituyen referentes mundiales y cuya entrada está siempre atestada de turistas, además de los públicos locales. Modelos canónicos que, si se cumplen todas las condiciones, siguen constituyendo auténticos éxitos mediáticos. La perfección.

Pero en esta perfección residen también sus debilidades fundamentales en la época de la cultura de masas, entrado ya el siglo XX, **que se hacen patentes al fallar algunas de las condiciones que reúnen los grandes museos citados:**

El museo tipo de esta generación **requiere de objetos muy singulares.** Valiosos hasta ser altamente apreciados y dignos de la veneración que hace disponer un espacio en torno a

ellos. Famosos hasta ser conocidos y apreciados antes incluso de ser visitados. Importantes hasta merecer el esfuerzo de desplazarse al lugar en que se ubican. Nombrados hasta producir el deseo de ser capaces de verlos y poder hablar de ellos. No sirve cualquier objeto. También requiere de públicos muy singulares: entendidos, cultos, con disponibilidad de tiempo y formando parte de un cierto ambiente intelectual.

Y aquellos objetos tan singulares, por su naturaleza y por su historia, son escasos. Los museos de colecciones o de “primera generación” deben ser, pues, necesariamente escasos. Y este no es el caso. En consecuencia, como en el caso de las colecciones privadas, se encuentran muchos museos de primera generación con fondos mediocres o poco atractivos, salvo para el propio coleccionista o el erudito que los ha convertido en su pasión.

En la siguiente parte de los requisitos se encuentra la segunda debilidad de ese modelo canónico de los museos “artísticos”: **Los públicos objetivo**. En las colecciones privadas de las que proceden los museos artísticos de primera generación, los públicos objetivo son el propio creador de la colección y aquellas personas a las que este permite el acceso. En los museos de colecciones, en sus orígenes y en el momento actual, se espera un público cultivado, informado y ya a priori interesado en los contenidos. La evolución de la sociedad, en cambio de nichos ecológicos, ha incluido también entre los públicos, a menudo con carácter mayoritario, a diferentes tipologías de turistas en visita “cultural”, y en un número cuyo orden de magnitud nada tiene que ver con el de quienes pueden acceder a las colecciones privadas.

Los museos artísticos de primera generación deberían ser, por tanto, muy sensibles al cambio de nicho ecológico en que se ubican, porque este nicho ecológico es el que genera a los públicos objetivo en cada momento. Ello debería afectar a su supervivencia en caso de inadaptación, de la misma manera que las colecciones privadas sufren procesos de obsolescencia que las lleva a desaparecer, en buen número, con el paso de las generaciones de propietarios.

Y sin embargo no es así. A diferencia de las colecciones privadas, de las que genéticamente provienen, la mayoría de los museos de primera generación tienen un sorprendentemente alto nivel de permanencia, pese a su déficit de visitantes, salvadas las excepciones. ¿Por qué?



Los gustos estéticos de las diferentes sociedades, sus intereses culturales e incluso las modas en la gestión de la educación no formal y el ocio creativo, cambian con cierta rapidez. Los públicos potenciales deberían cambiar en consecuencia y el interés general sobre los mismos debería fluctuar de acuerdo dichos gustos, todavía más en un contexto en que otras propuestas de ocio cultural pugnan por abrirse camino. Esta es la realidad que vemos, efectivamente.

Salvo una pequeña cantidad de museos de referencia mundiales o nacionales, en los que la resonancia de las colecciones y el marketing que se les regala desde otros instrumentos de cultura, como los libros de texto y los medios de comunicación, mantiene públicos fieles y en constante renovación, los museos de primera generación suelen **ser museos de visita única**. Salvo para públicos objetivo muy especiales, el interés del visitante se agota tras esa visita. Deberían evolucionar o morir. Y eso raramente ocurre.

Y es que, descontado el efecto de inercia institucional (que podríamos ilustrar diciendo que tiene “mala prensa” cerrar un museo y “buena prensa” el simple hecho de abrir uno nuevo), los museos de primera generación cumplen otras funciones, además de la de recibir visitantes. **Cumplen una función de conservación y almacenamiento. Son “almacenes ilustrados”**. Son necesarios en esta función.

La sociedad reclama que los objetos raros, valiosos y preciosos que entran en el dominio público se conserven adecuadamente y se preserven para las generaciones futuras... aún cuando las generaciones presentes no muestren mayor aprecio por su disfrute!

La sociedad todavía asume el coste de mantenerlos permanentemente abiertos a pesar de su falta de rentabilidad social porque en el inconsciente colectivo se ha grabado la idea de la importancia de esa conservación, independiente de su posible disfrute.

Así mismo cumplen otras funciones como las que vimos que les atribuye el ICOM, como **la restauración y la investigación**. El museo artístico ha cumplido tradicionalmente, desde sus orígenes, con la importante función de restauración de las piezas a él confiadas, y a ella se ha asociado indisolublemente la investigación, tanto erudita como técnica.

Pero también aquí se aprecian los efectos del cambio de nicho ecológico, inherente a la evolución de la sociedad. Hasta principios del siglo XX, la conservación y la investigación eran tareas principalmente individuales, que se desarrollaban en un nicho ecológico reducido

en tamaño, debido a las dificultades de transporte y desplazamiento que afectaban a la mayor parte de la sociedad. Entrado el siglo XX, con la explosión de medios de comunicación y transporte de todo tipo, la conservación y la investigación se convierten en labores colectivas y cooperativas.

Pocos museos disponen actualmente de los recursos necesarios para abordar con garantías planes complejos de restauración e investigación, solo a alcance de estructuras especializadas de las que solo grandes instituciones pueden disponer. La dimensión, **la masa crítica**, se convierten en cruciales a la hora de obtener resultados satisfactorios y competitivos en un mundo cada vez más globalizado. Pero la mayor parte de los museos tiene, o desea tener, departamentos de restauración y de investigación... o al menos algún puesto de trabajo...

Vemos que la influencia de los cambios de nicho ecológico genera presiones evolutivas sobre la especie “museo”, de modo análogo al mundo biológico. Como en este, el conservadurismo de los individuos hace que muchos museos de primera generación luchen por sobrevivir manteniendo su estructura memética y confiando en sus, elitistas en medio de las masas, públicos tradicionales. Pese a que el gran público les dé la espalda.

Todavía no es una lucha perdida en el antiguo campo de batalla. **Los viejos nichos siguen existiendo en una sociedad cada vez más rica y compleja. El “connaisseur”, el visitante especializado sigue vibrando como lo hizo en Roma, como lo hizo en Florencia o en París.** Y ese visitante especializado suele coincidir con la parte de la sociedad que tiene más “visibilidad” en las instituciones, en los medios de comunicación, en los ambientes académicos y en la sociedad en general.

Los museos de primera generación se encuentran inmersos en la disyuntiva de mantener sus plantillas, cargando sus presupuestos de gastos fijos, o dedicar recursos a labores de difusión, educación y comunicación. La carga memética y la presión de sus profesionales los hace bascular, en la mayor parte de las ocasiones, hacia el conservadurismo organizativo. Las presiones de la sociedad, y las de los conservadores de museos más atentos a los cambios, los orientan hacia nuevos objetivos, nuevas actividades y nuevas formas de comunicación. Sus responsables políticos oscilan tratando de guardar las formas.

## 2.2. ¿UNA SEGUNDA GENERACIÓN?

Entonces... Si esa generación de museos artísticos, seguidores de los ejemplos canónicos y con un fuerte apoyo profesional en el mundo de la museología se ha perpetuado hasta nuestros días y con gran probabilidad podemos contemplar sus especímenes apenas entramos a un museo,... ¿Podemos hablar de una segunda generación, o de una tercera, o de una cuarta...?

¿Qué pide la sociedad al museo artístico de tipo medio, si es que todavía mantiene el suficiente interés por él para pedirle algo, aparte de su función conservadora, de ser un almacén visitable? ¿Le ha pedido cosas diferentes a las que pidió a los museos de primera generación en algún momento de la historia?

La primera generación centraba sus objetivos y sus técnicas de comunicación en la emoción. Cualquier cosa que estorbaba la creación de un vínculo emocional entre la obra y el visitante, considerado como un elemento pasivo, estorbaba en las salas nobles del museo.

¿Han ido algunos museos artísticos más allá? ¿Cuál es la función social del museo? La clave está en el nicho ecológico, en la presión evolutiva y en la función a cumplir por un museo en unos nichos ecológicos diferentes de aquel que se configuró el canon entre el siglo XVII y el siglo XVIII.

¿Qué grandes cosas han cambiado en la sociedad occidental que puedan influir en el concepto, con sus memes, de “museo de arte”?

Obviamente no los deseos de colección y conservación, orientados hacia el ámbito público. Pero la sociedad ha cambiado mucho. De una sociedad del antiguo régimen, se ha pasado a sociedades democráticas, y de la vida regida por los usos y costumbres, se ha pasado a una existencia de derechos y deberes, amparados por la ley.

La segunda generación de museos científicos que vimos, los “museos de procedimientos”, centraba menos su atención en los objetos y en su valor intrínseco, que en

los procedimientos de su producción, utilización y repercusión sobre la vida cotidiana. Al mismo tiempo, la comunicación se orientaba hacia formas activas, con fines claramente “educativos”, aún cuando el concepto “educación” debía ser cuidadosamente matizado para incluir formas de educación no formal y no reglada.

¿Existen museos de arte cuya estructura de comunicación esté volcada en la “educación artística”?

Tampoco es este el lugar para adentrarnos profundamente en la historia de las escuelas de arte ni en la función de la educación artística en la escuela. La bibliografía es muy abundante y en la red se encuentra, más o menos sistematizada, la información suficiente para guiar al lector en este apasionante campo. Basten unos pequeños apuntes.

Hasta el siglo XIX, la escuela de arte es el taller del propio artesano, del maestro. Como recoge Eileen Hooper-Greenhill, muy a finales del siglo XVIII y en el marco de las efervescencias revolucionarias provocadas por el fin del viejo régimen francés, el museo del Louvre es el primer museo público establecido como parte del sistema educativo general. La extensa bibliografía del trabajo anterior es un buen referente sobre la riqueza de la actividad académica en este ámbito.

Desde el siglo XIX, la escuela de arte, en occidente, es un centro público, con profesores, en muchos casos funcionarios y pagados del erario público. Además, naturalmente, según países y sistemas académicos, la escuela de arte es también un centro privado, al que asisten aficionados que, en su mayor parte, no seguirán la profesión del maestro.

De estas escuelas, y de otros estudios, surge una nueva figura de largos alcances: el “profesor de arte”. No el profesor de artistas, el maestro, sino el de educación artística. Un teórico del arte, de la educación y de la psicología, Rudolf Arnheim, sostiene que la visión misma es una función de la inteligencia, que la percepción es un suceso cognitivo, que interpretación y significado son un aspecto indivisible de la visión, y que el proceso educativo puede frustrar o potenciar estas habilidades humanas.

Dichas funciones reciben, desde el siglo XIX y, naturalmente en el siglo XX, el refuerzo de otra disciplina: la Historia. La Historia del arte, parte del tronco de las ciencias históricas cuando estas comienzan a afirmarse en el siglo XVIII, se constituye en disciplina

autónoma en el siglo XIX. Si en sus fines, escuelas de arte y escuelas de Historia del arte siguen caminos paralelos, en sus funciones, la enseñanza sobre todo, se acercan, se tocan y hasta en ocasiones se confunden.

La educación artística del aficionado, destinado o no a convertirse en profesional del arte como creación, del arte como conservación, del arte como parte del patrimonio o de la educación artística como parte de la educación general. Esa es la principal presión ecológica que comienza a sufrir el mundo del arte y **que da lugar a museos que pueden considerarse de segunda generación, ya en el siglo XX.**

Más que como talleres, función que han asumido las escuelas de técnicas artísticas, y junto a su función de almacén, **el museo de arte sí ha comenzado a funcionar, en muchos casos, como biblioteca pública**, en que se conservan, se estructuran y se ponen a disposición del público, “materiales” para estudiar estilos, escuelas y corrientes.

Viendo los grabados de museos de los siglos XVIII y XIX, se observa un gran cambio respecto de los de ya avanzado el siglo XX: En los museos antiguos, las funciones de colección y conservación se materializaban en la acumulación de obras hasta prácticamente llenar el espacio. Los museos de pintura, por ejemplo, llenaban cualquier hueco de sus paredes con obras de diferentes valías, épocas y escuelas. El público objetivo que iba a visitarlos era suficientemente culto como para distinguir y saborear individualmente cada plato que se le servía.

En los museos modernos, el número de obras expuestas se ha reducido dramáticamente. Se ha hecho una selección en función de los criterios del conservador de turno y se han organizado de manera que su contemplación sucesiva tenga un sentido educativo más o menos explícito, pero presente.

Sin variar la propia técnica de comunicación, la disposición de la obra frente al visitante con los mínimos intermediarios posibles, la selección y organización de contenidos ha asumido un papel activo en muchos museos artísticos actuales. Las estancias del museo se han convertido en un “libro”, que transmite “conocimientos” que el visitante debe “aprender”. Quizá con esta presión “educativa” se pierda algo de la emoción del descubrimiento inesperado y de la comunicación directa entre la obra singular y el espectador interesado, pero se gana en sistematización y, por tanto, en poder de transmisión de información.

### **2.3. EL MUSEO DE ARTE COMO EDUCADOR.**

No es muy diferente esta función que la que debieron cumplir los museos “científicos” de segunda generación.

Pero ha aparecido muy retrasada en el tiempo. La presión evolutiva ha sido mucho menor y todavía los “museos artísticos de segunda generación”, si es que puede utilizarse ya la expresión, no han logrado independizarse de su nicho paterno, los museos de primera generación.

Como recoge Hooper-Greenhill, el desarrollo de los servicios educativos en los museos, durante buena parte del siglo XX, ha sido esporádico y azaroso (Hooper-Greenhill, 1992, 673). En esta época, todavía la mayor parte de los museos occidentales eran museos de primera generación, museos “artísticos”, más precisamente. Los museos de arte continúan todavía, en su mayor parte, manteniendo su estructura tradicional. Sus salas albergan, seriadamente expuestos, sus tesoros, manteniendo las mínimas barreras entre la obra y el espectador.

El cambio hacia la segunda generación se percibe de modos más sutiles. Una de estas señales de cambio es cada vez más perceptible: Tradicionalmente, los museos de primera generación han sido muy estáticos. Dispuestas las colecciones en las salas, un velo de inmovilidad caía sobre ellas, de manera que las “colecciones permanentes” permanecían imperturbables viendo el paso del tiempo y las sucesivas generaciones de visitantes.

En el siglo XIX, y sobre todo en el XX con las facilidades de transporte y comunicación, los museos tradicionales comenzaron a intercambiar regularmente parte de sus fondos. Aparecen las “exposiciones temporales”, paralelas a las permanentes y ubicadas en lugares diferentes y bien delimitados dentro del museo.

Algunas de estas exposiciones se estructuraban simplemente como depósitos paralelos de carácter temporal. Eran una mera exhibición de las riquezas del museo cedente, quizá completadas y contrapuestas emocional o pedagógicamente mediante la ubicación en las mismas salas temporales de piezas propias del museo de acogida.

Con ser un avance en la dinamización de los fondos de los museos, tanto el cedente como el receptor, y en la utilización pedagógica de los objetos, la simple acogida de exposiciones temporales no representa una gran innovación conceptual y por sí misma no avalaría el surgimiento de una nueva generación museológica.

El avance decisivo hacia la aparición de esta segunda generación, teñida de interés y objetivos educativos, viene de otra iniciativa que, a finales del siglo XX, comenzó ya a hacerse patente, obligada por la necesidad de romper aquella maldición del “museo de visita única”, en un marco en que la proliferación de propuestas de ocio creativo estaba dejando todavía más vacíos a los museos tradicionales de segunda fila.

Tal iniciativa, que forma parte de la propia experiencia vital del estudioso actual, **se orientaba en el sentido de reordenar periódicamente las colecciones propias de un museo, disponerlas en salas y presentarlas al visitante.** Más que albergar exposiciones temporales foráneas, era el propio museo el que “releía” sus colecciones, quizá con algún añadido exterior que las complementase, para crear una estructura temática con vocación educativa.

La creación de exposiciones temáticas temporales de los propios fondos requería de la elaboración de un “mensaje”, o de varios, que, para no alterar en demasía la atmósfera emocional propia del museo artístico, se materializaba en una o varias publicaciones paralelas, comisariadas por el creador de la línea argumental de la nueva exposición.

Este es un indicio muy revelador: la aparición de nuevos tipos de publicaciones “temáticas”, “libros de texto” ad-hoc para seguir los mensajes del “educador”. Los objetos de la exposición adquirían la naturaleza de “ejemplos” materiales, de “ilustraciones” de las tesis defendidas en la publicación correspondiente.

Esta es una evolución reciente, que sin duda ha transformado la experiencia de comunicación de muchos museos. Los museos cuya actividad se desarrolla sistemáticamente ya en esta dirección, y en los que las colecciones permanentes quedan como depósitos ilustrados y visitables, pueden considerarse ya como pertenecientes, o asimilados, a “museos artísticos de segunda generación”, museos “educativos”, en buena medida semejantes a los museos científicos de segunda generación.

**La calidad excepcional de las piezas de estos museos ya no es un requisito imprescindible de excelencia.** El mensaje, la información, puede transmitirse mediante piezas de menor nivel. La excelencia está en los mensajes, en los discursos que se construyen con las piezas. Junto a ello, a efectos de marketing, muchos museos que están explorando tales vías, **recurren a intercambios o préstamos de piezas singulares de amplio reconocimiento para hacer todavía más atractivas sus propuestas y obtener más repercusión en los medios de comunicación de masas**, pero su objetivo ya es diferente de la mera exhibición.

Esta nueva filosofía museológica permite también actuar sobre los posibles públicos objetivo. Los públicos objetivo ya no son el especialista ni el diletante o el amateur interesado, sino los estudiantes o los públicos generales. El conservador avisado no elegirá una redistribución al azar ni en función de sus propios intereses. La reordenación temática de los fondos se construye alrededor de focos de interés que previsiblemente interesarán a una determinada sociedad o a una determinada parte de ella. El éxito comunicacional y mediático vendrá de la mano del acierto en la elección y del acierto en la elaboración y difusión del mensaje. Los objetos pierden protagonismo frente a los mensajes.

En este contexto adquiere un sentido claro el “gabinete didáctico del museo”. Un museo tradicional de primera generación no precisa de un gabinete didáctico porque su finalidad no es, al menos prioritariamente, didáctica. Un “museo de segunda generación, por el contrario, transforma la actividad didáctica en prioritaria y requiere, por ello, de profesionales de la didáctica.

El reforzamiento de la estructura didáctica permite, a su vez, la ampliación del rango de públicos objetivo a los que puede dirigirse el museo. La flexibilidad que permite la elaboración de discursos a niveles muy diferentes, abre las vías al contacto con escolares pertenecientes al sistema educativo formal, a colectivos culturales o ideológicos homogéneos, a estructuras sociales preexistentes y, en general, a los ciudadanos estructurados por ámbitos de interés, nivel o procedencia geográfica y social.

Es relativamente fácil, pues, descubrir qué museos artísticos han evolucionado desde la primera generación, o son directamente, museos de segunda generación:

- Harán constantemente exposiciones temáticas especializadas mediante reordenaciones de sus propios fondos.



- Poseerán gabinetes didácticos activos y bien dotados de personal y material.
- Tendrán una política editorial ambiciosa con un amplio rango de niveles educativos.
- Practicarán una activa política de colaboración con el sistema educativo formal y no formal de su entorno

El recurso a la reinterpretación educativa de los propios fondos, o la exposición de obras complementarias, procedentes de otros museos, para construir sobre ellas discursos educativos es, pues, la fuerza de choque de la nueva “generación de museos artísticos”: los museos artísticos educativos, convenientemente apoyada por los gabinetes didácticos de los propios museos y por los agentes del sistema educativo exterior que usan el museo como prolongación de su propia enseñanza.

## 2.4. UNA TERCERA GENERACIÓN

Es peligroso ir demasiado lejos basándose en el recurso a la analogía. La “analogía”, con la “autoridad”, son las bases de los métodos pre-científicos de investigación y ya descubrieron sus limitaciones hace muchos siglos. El método científico, matemático-experimental, los arrambló al desván de la historia.

Pero la tentación subsiste: ¿Podemos establecer alguna analogía entre los museos científicos de tercera generación, los “museos interactivos” o “participativos” y alguna experiencia en museología artística pasada o existente? ¿Existen museos artísticos “participativos”?

La respuesta es más fácil si hacemos un nuevo esfuerzo por trascender los límites del museo tradicional, con su espacio cerrado y sus fondos bien guardados y conservados. Vimos ya que el museo “científico” hace tiempo que había roto sus paredes para extenderse físicamente e interpenetrar con la sociedad en su conjunto. Desde la Declaración de Québec, el movimiento de los ecomuseos y los “open air museums” adquirió naturaleza institucional.

El museo artístico clásico con su dependencia del “objeto” precioso, raro o valioso, aún convenientemente relativizado en estos museos que hemos conceptualizado como de “segunda generación”, difícilmente permite la “interactividad.

Al mismo tiempo, el concepto clásico de “arte”, asociado a los objetos y a las artes decorativas, constituye una barrera más o menos potente frente a nuevas concepciones del “arte” en el seno de una sociedad.

De nuevo la sociedad actual ha soslayado esas barreras, de naturaleza fundamentalmente académica, para superar en la práctica cotidiana a conceptos procedentes del pasado y cuyos memes no responden con suficiente flexibilidad al cambio de nichos ecológicos.

Las experiencias urbanas del conocido fotógrafo estadounidense Spencer Tunick (Orange, N. York, 1967) son un ejemplo, singular pero altamente ilustrativo de esas nuevas vías de evolución, de arte participativo, de sorprendente éxito en todo el mundo, por encima de prejuicios y culturas. Tunick comenzó fotografiando modelos desnudos por las calles de Nueva Cork y llegó a ser arrestado por la policía, por escándalo público, en 1994.

Desde entonces su fama ha llevado a verdaderas multitudes a colaborar en sus obras en muchos países a lo largo y a lo ancho del mundo. Sus multitudes “hacían arte” y así sentían que “participaban en la creación” y sentían las obras de Tunick como suyas.

Este arte “participativo” se expresa, en el mundo actual, en muchas otras iniciativas. Las “performances” de los artistas más innovadores están ya a la orden del día e involucran al espectador en la propia obra, como elemento activo o como espectador en shock. Algunos museos de corte más clásico andan ya abriendo sus espacios a obras participativas.

El fenómeno, como tal, no es sin embargo nuevo. Antes bien, hunde sus orígenes en la historia de la humanidad y adquiere carácter de manifestación artística muy pronto. **Lo que faltaba a este arte para ser reconocido como tal era simplemente el modificar algunos de los memes del propio concepto de “arte”** y de los “templos del arte” que habían ido configurándose con el tiempo.

Muchas manifestaciones culturales y festivas, en todo el mundo pueden, si se permite evolucionar a estos componentes conceptuales, entrar en la categoría de auténticos museos participativos. Las Fallas de Valencia, por ejemplo, llenan de arte efímero las calles de esa ciudad durante una semana. Quizá los monumentos más grandes hayan trascendido ya los límites del arte participativo popular, pero sin duda en el conjunto de dicha manifestación, es una inmensa multitud la que participa activamente creando manifestaciones “artísticas”.

Innumerables pueblos, ciudades y comunidades se lanzan, en días o periodos señalados, a engalanar sus espacios vitales o incluso a engalanarse ellos mismos en cabalgatas y desfiles o en su vida cotidiana. Crean arte.

Las manifestaciones culturales pueden considerarse así como verdaderos museos artísticos, en un sentido ya global del término, y encontrarse de nuevo con aquella rama que se desgajó dando lugar a los museos “científicos”. Ambos caminos vuelven a coincidir hasta

hacerse indistinguibles. El arte, las ciencias y la sociedad se integran en sus propias manifestaciones, en la propia vida de los ciudadanos.

¿Podemos hablar pues de una tercera generación de museos artísticos?

La respuesta es, indudablemente, afirmativa. El nicho ecológico existe. La presión evolutiva es imparable y genera constantemente nuevas experiencias vitales. “Mutaciones meméticas” viables existen desde hace muchas generaciones. Sólo es necesario vencer la inercia de los viejos conceptos, abrir la mente a esas nuevas construcciones conceptuales e integrarlas en un esquema comprensible. Quizá para el ICOM todavía quede un largo camino por recorrer.

El anónimo autor de aquella definición que propuso Gary Edson ya lo había recorrido y con él quizá el propio Gary Edson también, frente a un Milton Bloch a quien todavía quedaban eones de evolución. Esos eones de evolución todavía les quedan también a muchos otros museólogos

## **2.5. HACIA UNA CUARTA GENERACIÓN. LOS PARQUES TEMÁTICOS.**

En esta exploración por los caminos del arte y sus instituciones, nos hemos encontrado ya con una palabra mágica: la “tematización” como recurso de comunicación. Ese fue el gran descubrimiento de Walt Disney, que dio origen a toda la industria de los parques temáticos y a nuevas formas educativas adecuadas a sus diferentes públicos objetivo.

Hemos analizado brevemente el impacto de la tematización sobre las exposiciones temporales, en el propio marco clásico de los museos tradicionales. La tematización ha salvado a muchos museos de la inanición.

También nos hemos encontrado con otras tematizaciones, las manifestaciones culturales participativas, que llegan a mover comunidades enteras y a constituir importantes fenómenos económicos y sociales.

¿Quiere decir esto que podemos hablar, a semejanza de la cuarta generación de museos “científicos” de una cuarta generación de museos artísticos, una generación de “parques temáticos artísticos”?

Sin duda ya existen candidatos a integrarse sin traumas en esta posible clasificación. El parque Opryland, dedicado a la “música americana” abrió sus puertas en Nashville, Tennessee. USA, en 1972, y las mantuvo abiertas hasta 1997. Es un ejemplo de un mundo riquísimo en experiencias que puede encontrarse a poco que se busque con mirada amplia. Junto a él, muchos espacios temáticos de naturaleza pueden sin duda encontrarse a lo largo de este camino, desde ciudades engalanadas a los carnavales de Río.

La sociedad nos devuelve así la mirada. Y nos permite amplificar nuestra propia percepción. Al considerar esas experiencias en un marco intelectual consolidado, como el de los estudios museológicos, les encontramos nuevos significados, nuevas facetas, que la propia sociedad, en su proceso vital, quizá no se detiene a considerar. Esa es una tarea en la que el estudioso de los museos tiene un gran campo de trabajo.

## 2.6. MÁS ALLÁ.

Nos movemos ya en terrenos casi inexplorados. Comenzamos a ver sendas transitables en el nuevo mundo virtual que alumbra el siglo XXI. Aquel concepto de “arte” que nos mostraba la Wikipedia está seguramente ya desfasado ante la aceleración de la evolución de los propios nichos tecnológicos, sociales y culturales en que se desarrolla la cultura occidental y las que se le asimilan. ¿El lícito hacer algo de prospectiva?

La mera pregunta es una ventana que se abre al futuro. El museo tradicional sigue en su privilegiada posición, pero la experiencia museológica ha roto los muros del propio concepto. El arte no está ya solo en los museos.

En 2001, en el congreso de Barcelona, el ICOM aceptó por fin la actividad creativa digital como una forma de expresión y un producto susceptible de consideración museológica. Desde entonces, Internet se ha expandido exponencialmente por el mundo y ya forma parte de nuestra vida más íntima, de nuestra comunicación con el entorno y de nuestra voz ante la sociedad. El arte paleolítico no estaba en los “museos”. Sus creaciones fueron integradas en ellos a la fuerza. El arte se musealizó.

Las nuevas posibilidades de creación y de comunicación están superando esta fase de la historia de la Humanidad. Solo hay que ser valiente para percibirlo.

### 3. ARTE Y COMUNICACIÓN EN EL SIGLO XXI

Ya hacia 1850, el crítico Etienne Joseph Théophile Thoré calificaba al museo como "cementerio del arte". El siempre agitado mundo de la creación artística le ha dado muchas vueltas a esas ideas. Los museos tradicionales han permanecido hasta ahora incólumes frente a ataques de este tipo, provenientes de capos muy diversos, pero cuando una semilla se ha sembrado, solo hace falta un buen ambiente para que germine.

En el mundo del arte, de las manifestaciones culturales de carácter más o menos "artístico", de las exposiciones clásicas o innovadoras, ese ambiente e crea en momentos y lugares inesperados y, hasta ahora, en explosiones efímeras.

El éxito mediático y de comunicación del fotógrafo Tunick, que hemos citado como ejemplo, por efímero que pueda parecer, o las performances con que de tiempo en tiempo nos regalan los estudiantes de Bellas Artes, nos sirve para revelar las profundas ligaduras que en el siglo XXI unen ya arte y comunicación. Podrían buscarse otros ejemplos en los campos más diversos, desde el cine al graffiti urbano y desde Youtube a los concursos de dibujo infantil al aire libre.

En el siglo de la comunicación, el arte evoluciona con la sociedad de la comunicación, no ignorándola ni separándose de ella. Algo de eso dice, citémosla de nuevo, la Wikipedia francesa cuando afirma:

<<L'art évolue avec la société. L'artiste contemporain assume parfois une fonction sociale ou même politique pour tenter d'agir sur le monde. Dans le même temps, **les écoles d'art forment aujourd'hui des artistes bien rodés aux processus de communication et de marketing**, et l'art est un enjeu politique d'état, enjeu politique et marchand. On observe à l'heure actuelle une perte de repères par rapport à l'autonomie et à la sincérité du créateur.>>

La imagen romántica del arte como creador y depositario de determinados valores estéticos, dignos de ser conservados en museos cerrados, que todavía vive en algunos nichos ecológicos, tiene todavía una larga vida por delante, pero la inexorable marcha de la evolución es especialista en crear fósiles y en crear nuevas especies. Ese trabajo lo está realizando actualmente.

## BIBLIOGRAFÍA SUCINTA

- Álvarez Ramírez, D. 2003. Esto no es una pipa. En Marín Viadel, R. (coord.). *Didáctica de la educación artística para Primaria*. Madrid: Pearson. Pp. 359-395
- Arnheim R. 1993. *Consideraciones sobre la educación artística*, Paídos, Barcelona,
- Bazin G. 1967. *El tiempo de los museos*. Barcelona: Daimon.
- Bosch, E. 1998. *El placer de mirar. El museo del visitante*. Barcelona: Actar.
- Bustamante Díaz, P. 2005. ¿Arte? *Rupestre, Análisis de la eficacia de un concepto actualmente en uso. (en línea) Disponible en Rupestreweb, <http://rupestreweb.tripod.com/obrasrupestres.html>*
- Calaf, R. y Fontal, O. (Coord.) 2004. *Comunicación educativa del patrimonio. Referentes, modelos y ejemplos*. Gijón: Trea.
- Gombrich E.; Didier Eribon. 1992. *Lo que nos cuentan las imágenes. Charlas sobre el arte y la ciencia*. Madrid: Debate.
- Gombrich E. 2003. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: F.C.E.
- Hooper-Greenhill E. 1992. Museum education. En Thompson J.M.A. *Manual of Curatorship*. London: Butterworth, pp. 670-689.
- Marín Viadel, R. (coord.) 2004. *Didáctica de la educación artística para Primaria*. Madrid: Pearson



- Thompson J.M.A. 1992, Manual of Curatorship. London: Butterworth.