

## Introducción

# La Museología: entre la tradición y la posmodernidad

La consideración de la Museología como una ciencia en continuo proceso de formación nos lleva a afirmar que nada de lo que sucede en la vida del ser humano puede resultarle ajeno, sino que, más bien, supone una llamada a comprometerse radicalmente con la realidad social que le ha tocado vivir en cada momento. Por eso, la llegada de la posmodernidad al museo no supone que éste se haya desinteresado de manera definitiva de la tradición, sino que, por el contrario, la acepta, la asume y trata de revitalizarla, al tiempo que pretende transformarla. Es evidente que en el museo coexisten determinados binomios como tradición y modernidad, universalidad y particularidad, inclusión y exclusión, homogeneidad y pluralidad, uniculturalidad y pluriculturalismo, que le están poniendo cada día en la tesitura de tener que plantearse su propia razón de ser.

Según Reinhard Bendix (1967: 313-314), el “particularismo” caracteriza a las sociedades tradicionales solo en algunos sentidos, mientras que en otros se combina con un “universalismo” que puede ser diferente según las diferentes creencias. Además, no hemos de olvidar que la caracterización disyuntiva de “tradición” y “modernidad” en sus términos abstractos como “particularismo” y “universalismo” exageran y simplifican la evidencia, como muy acertadamente ha señalado Max Weber en su discusión sobre el tipo ideal. Más adelante, el mismo autor afirma que la división de la historia en épocas, así como la distinción entre tradición y modernidad, es un constructo evidente, pero de utilidad limitada. No es de extrañar, por tanto, que podamos hablar de la modernidad de la tradición o de la tradición de lo nuevo porque ambas realidades se dan continuamente a lo largo de la historia.

Partiendo de esta constatación sociológica e histórica, el museo no ha de tener miedo a enfrentarse con su pasado, sino que ha de ser capaz de distanciarse de la realidad pensada y vivida en una determinada época de su existencia, evitando que su propia visión nuble la comprensión “del otro”, de otras formas de concebirlo y de ver la realidad que le rodea. Porque siempre será necesario analizar y poner a prueba las diferencias socioculturales que se han dado entre el ayer y el

hoy y los criterios que se han seguido para justificar los cambios efectuados a lo largo de su proceso histórico. Tarea no siempre fácil porque existirán dificultades a la hora de interpretar, mediante un sistema de símbolos, la forma de concebir el museo en otras épocas o periodos históricos y las prácticas que lo expresan y traducen. En todo caso, apelar a la nostalgia, como señala Kevin Walsh (1997) no tiene por qué ser considerado como algo negativo, dado que puede ser utilizada como una forma previa que nos conduzca a confrontarnos de manera crítica con el pasado, al tiempo que tomamos conciencia de los vínculos que nos unen con el presente.

La sociología ha tenido siempre en cuenta la importancia de las diferentes etapas históricas y de las sociedades y culturas que se han ido desarrollando a través del tiempo. Así, han percibido cómo el tiempo es un elemento fundamental que influye y condiciona la visión que tenemos de la realidad, de manera que podemos afirmar que el ser humano construye su propia experiencia personal en el tiempo. A través de él, la persona es capaz de percibir el pasado, el presente y el futuro recurriendo a la memoria y a la imaginación para conocer lo que ha pasado y descubrir lo que puede suceder en el futuro. Acercarse al mundo de la museología y de los museos implica asumir las categorías socioculturales que, de alguna manera, han sido condicionadas por el paso del tiempo. De ahí que no podamos considerar que la museología, al igual que el museo, sean realidades que se han de constituir de una manera estática y uniforme y que, en consecuencia, son inamovibles y no pueden cambiarse. Por el contrario, hemos de reconocer su dimensión dinámica y creativa porque están llamadas a dar respuestas a las exigencias culturales de la sociedad en un tiempo y espacio determinados, aunque eso les suponga asumir el riesgo y la incertidumbre que implica siempre lo novedoso e inesperado.

Sin renunciar a todo aquello que les une al pasado, y del que irremediamente son deudores, ya sean aspectos personales, sociales o culturales, y que en cierto modo forman parte de un determinado imaginario social, los museos han de estar abiertos a nuevos horizontes culturales don-

de tengan cabida los otros, los diferentes, los que tienen otra forma de concebir el mundo, el tiempo y el espacio, la cultura y la manera en que ha de construirse la vida social. Por eso, consideramos que la museología ha de moverse continuamente bajo la influencia de la tradición y la modernidad, dos formas distintas de concebir la cultura y la forma de vida de las sociedades, sin olvidar que éstas tienen la capacidad de destruir tradiciones, pero también de reconstruir o imaginar otras nuevas (Hobsbawm y Ranger 2002).

Pero podemos preguntarnos con Lidia Giro-la (2005: 24) qué entiende la sociología cuando utiliza los conceptos de “tradición” y “modernidad”, cómo y por qué estas nociones son hoy objeto de un esfuerzo de re-significación y por qué se propone la re-semantización a partir de la necesidad de “temporalizar” dichos conceptos. Es evidente que, a la hora de definir lo tradicional y lo moderno, hemos de tener en cuenta desde qué posicionamientos ideológicos nos hemos situado. Porque no es lo mismo partir de un concepto abierto y plural, que hacerlo desde presupuestos totalmente cerrados e inamovibles, cargados de un acentuado componente ideológico que puede, en cierto sentido, desvirtuar su validez científica. Habrá, por tanto, que hacer una crítica tanto de la concepción de las tradiciones como una realidad aplicada a las sociedades atrasadas y sin capacidad para afrontar con creatividad el futuro incierto y desestabilizador de sus seguridades, como de la concepción etnocéntrica europea de la modernidad, centrada más en la razón, que debería ser considerada válida para todas las culturas. Porque ni lo tradicional es lo mejor y lo que ha hecho más humanas a las sociedades, ni lo moderno es la panacea desde la que podrán resolverse todos los males existentes en el mundo.

Según Giro-la (2005: 25ss.), las ciencias sociales, a partir del siglo XIX han definido el concepto de tradición “como ‘lo otro’ de la modernidad”, es decir, como todo aquello que se opone a lo moderno. Sin embargo, filósofos como Hans Georg Gadamer (1966) y Paul Ricoeur (1996) coincidieron en resaltar la importancia que se ha de dar al estudio de la tradición, situándola en el tiempo porque, en definitiva, la tradición no es sino la reconstrucción peculiar del pasado, hecha desde el presente, o en otras palabras, que toda comprensión implica asumir la historicidad de la misma. En consecuencia, no podemos olvidarnos del carácter multicultural de nuestras sociedades, lo que lleva implícito que en ellas convergen tanto tradiciones del pasado, como nuevos compor-

tamientos surgidos del proceso de modernización como fruto de la globalización cultural, transmitida a través de las nuevas tecnologías mediáticas e informáticas. Esto significa que las tradiciones no suelen desaparecer del todo, sino que, como la misma autora señala más adelante (*Ibid.*: 40),

“perviven, se reconstruyen, se resignifican constantemente y se articulan con visiones que fácilmente podríamos identificar como modernas e incluso como típicas de un pensamiento post”.

El museo está experimentando un profundo proceso de transformación que ha hecho posible la superación de la dialéctica existente durante mucho tiempo entre el museo y la modernidad. Se concebía al museo como algo trasnochado, obsoleto y del pasado, que nada podía aportar a la sociedad moderna. Sin embargo, la realidad ha sido otra, puesto que el museo ha logrado incorporarse a las corrientes posmodernas y ocupar un puesto significativo en los diferentes espacios culturales, aportando sus diversas visiones de la realidad al apostar en sus exposiciones por una gran diversidad temática y discursiva. Es verdad que, como señala François Lyotard (1991), en la *Condición postmoderna*, se ha acabado el tiempo de los grandes relatos, los metarrelatos o metanarrativas, tal como nos los presentaban el marxismo, el psicoanálisis, la ontología o el estructuralismo. Eso ha hecho posible la aparición de pequeñas historias que no buscan la verdad o la esencia de las cosas, sino que, desde la aceptación de la desfragmentación del saber y de la desjerarquización, apuestan por la pluriculturalidad y la diferencia.

El museo, empujado por esta corriente de pensamiento, se ve en la necesidad de construir pequeñas narrativas que van conformando el complejo universo cultural existente en el mundo. Y eso ha supuesto un gran esfuerzo de reinención, resignificación y readaptación a la realidad existente porque todo cambia y posee un carácter efímero, que impide detenerse mucho tiempo para profundizar en el contenido de las cosas. Se trata de consumir, ya sean bienes materiales, culturales o lúdicos en los que el espectáculo y el entretenimiento ocupan un lugar privilegiado (Sennett 2006, Bauman 2001). La oferta es tan exhaustiva y se nos mete con tanta rapidez ante los ojos a través de las nuevas tecnologías, que casi no nos da tiempo para asimilar los contenidos y las imágenes que recibimos. Vivimos rodeados de iconos que difícilmente podemos mantener en la memoria durante mucho tiempo porque cambian continuamente.

Los museos no pueden ser ajenos a esta realidad y se ven forzados a adentrarse en una dinámica en la que, a la hora de proponer sus exposiciones museográficas, sienten la tentación de centrarse más en los aspectos espectaculares, que las convierten en atractivas y sugerentes para el gran público, a expensas de no profundizar demasiado en los aspectos científicos del discurso expositivo. La imperiosa necesidad que sienten los museos posmodernos de ofrecer al público exposiciones temporales y efímeras, que satisfagan las necesidades más inmediatas del público, hace que se centren de manera casi exclusiva en ellas como si fueran un fin en sí mismas, cuando solo debían ser un medio de comunicación de la cultura patrimonial que poseen los pueblos y que se ofrecen a la reflexión y el análisis, en un intento de llamar al compromiso y a la implicación personal y comunitaria. Se trataría de que los visitantes no fueran solo consumidores pasivos, sino que se sintieran capaces de participar activa y críticamente en la elaboración del discurso expositivo, porque esa sería, según Marstine (2006: 19) la auténtica tarea del museo posmoderno.

Pero ya sabemos que, en una época donde las reglas del mercado se imponen como una verdad absoluta, no resulta fácil considerar a los museos como los impulsores de la recuperación de las diferentes historias que las exposiciones artísticas tratan de fomentar para que la sociedad sea capaz de mirar hacia el futuro con ojos nuevos. Si el museo tradicional nos ofrecía una lectura de la historia un tanto condicionada por los presupuestos ideológicos y unidireccionales, el nuevo museo se nos presenta como un intento de ofrecer diferentes visiones de la realidad, que no pretenden imponer ideas ni ofrecer discursos predeterminados, sino simplemente presentarnos discursos fragmentados, dispersos y efímeros, como si estuviéramos inmersos en una aventura de la que no sabemos a dónde nos conducirá.

De este modo, las exposiciones temporales, de carácter efímero, van adquiriendo una mayor significación exhibicionista que supondrán la necesidad de realizar aportaciones económicas más elevadas, dando paso a que tanto el continente del museo reflejado en su arquitectura, como el contenido, se vean obligados a entrar dentro de la lógica del mercado. Esto ha supuesto la modernización del museo que, por una parte, puede considerarse como un factor positivo, pero, por otra, le ha obligado a enfrentarse a una serie de contradicciones que han dado pie a incompre-

siones y a tensos debates, que aún están por dilucidarse del todo. En todo caso, habrá que ver cómo el museo es capaz de conseguir que se dé una cierta connivencia entre lo nuevo, lo revolucionario y lo tradicional, desechando cualquier intento de condicionar el futuro o de desprestigiar el pasado.

El número monográfico que presentamos pretende ofrecer una pluralidad de visiones, posicionamientos y perspectivas que hoy se están dando en el campo de la investigación museológica. La apuesta por una visión global de lo que debe ser la museología en el futuro no ha de ser óbice para que se recuerde qué supuso el estudio de la museología tradicional para los museos y, al mismo tiempo, se profundice en los nuevos retos a los que ha de enfrentarse en una sociedad globalizada. La museología ha ido experimentando una serie de transformaciones, tanto en su constitución como disciplina científica como en sus aplicaciones museográficas y prácticas, que le han dado consistencia, madurez y una visión amplia de la realidad museística. Es lo que se trata de poner de manifiesto en los diferentes apartados de este número monográfico.

El primero de ellos lleva como título *El nuevo paradigma de museo en la sociedad actual*. A lo largo del tiempo, nos hemos encontrado con un paradigma tradicional del museo donde éste era considerado como una institución que garantizaba la conservación del patrimonio cultural y, por tanto, como un apoyo en la toma de conciencia de que la sociedad debía apreciarlo, respetarlo y conservarlo, aunque no necesariamente se tuviera que involucrar activamente en la tarea. Los mismos planteamientos museográficos ponían de manifiesto que lo importante de las exposiciones no era la implicación directa de los visitantes, sino el intento de exponer objetivamente su contenido, aportando todos los conocimientos posibles. El visitante solo debía acercarse a ver la exposición y realizar su recorrido tranquilamente. Sin embargo, en la sociedad actual ha surgido un nuevo paradigma en el que el museo se ha convertido en un auténtico espacio de comunicación (Hernández 2011) donde es posible analizar, discernir y dialogar sobre cuál ha de ser su tarea fundamental y cuáles han de ser las respuestas que han de darse a los interrogantes que hoy se le plantean.

Hoy nos movemos en nuevos escenarios que se ven impelidos por la aparición y extensión de las nuevas tecnologías, que nos hacen percibir el tiempo de una manera distinta. Esa es la razón de

que los museos estén obligados a encontrar un nuevo paradigma en el que se propicie una relación más estrecha con el público visitante (Castilla 2010). Nos encontramos ante un cambio de paradigma del museo, ante el que hemos de reaccionar de manera creativa y crítica. Necesitamos recrear el museo porque este nuevo paradigma emergente nos lleva a ir más allá de las cinco funciones tradicionales del museo para dar cabida a la función educativa y de servicio que ha de tener en el futuro (Veil 1990, Anderson 2004).

Podemos afirmar que la función de los museos ha experimentado un cambio significativo porque la misma sociedad ha cambiado y se ha hecho más comunicativa y abierta. Los museos necesitan interactuar con el público, en un intento de buscar nuevos significados, compartiendo la comunicación a través de las nuevas tecnologías y apostando por la inclusión. El museo no puede excluir a nadie, ni debe desentenderse de las relaciones conflictivas que puedan darse en la sociedad. Si Michel Foucault (1984) pensaba que las formas modernas de gobierno no eran sino una nueva tecnología para regular la conducta de los individuos, ya sea a través de la prisión, el hospital o el asilo, no es de extrañar que muchos autores consideren al museo como una institución más que intenta encerrar los contenidos culturales, al igual que lo hacen las prisiones. Sin embargo, los museos están llamados a desligarse de visiones unidireccionales del pasado que vengan impuestas por la institución, para abrirse a nuevas formas de actuación en las que se dé cabida a múltiples voces e interpretaciones que, necesariamente, han de proceder de la iniciativa y colaboración de la sociedad que, a su vez, está llamada a participar activamente en la toma de decisiones de los museos.

Siguiendo estos presupuestos epistemológicos, Françoise Mairesse se pregunta qué va a ser de la museología, cuál es su situación actual y qué papel está llamada a desempeñar en el futuro. Parte de la constatación de que la museología se encuentra en la encrucijada de tener que buscar nuevos caminos, unos más participativos y sociales como los francófonos, que ven la necesidad de adaptarse a las nuevas formas de entender la museología, y otros, como los anglosajones, que son más empiristas y pragmáticos, y que no sienten la necesidad de adoptar nuevos caminos que les desvíen del que ya recorren desde hace tiempo. Isabel García se detiene también en el papel que los museos han de jugar en la sociedad actual, apostando por la búsqueda de nuevas formas

de presentar las colecciones, con el propósito de implicar más activamente a la comunidad y abrir un debate donde se cuestionen de manera crítica muchos de los temas candentes que hoy preocupan a la sociedad. De ahí que la autora vea como una tarea urgente el tratar de involucrar a la gente en la museología comunitaria y en la cultura participativa. Por otra parte, Bruno Brulon sostiene que aún no estamos en condiciones de definir la museología como una ciencia humana y social, e intenta señalar cuáles son las inconsistencias que presenta la museología basada en la filosofía de Stránský, a la hora de reformular el concepto de su objeto de estudio. El autor apunta que el problema se encuentra en la noción cognoscitiva de las “relaciones del hombre con la realidad”, que está en la base de dichas definiciones y que tiene su fundamento en la filosofía idealista y racionalista.

Lynn Maranda analiza cómo los nuevos valores culturales que se están dando en la sociedad, como consecuencia de los movimientos migratorios, están comenzando a ser reconocidos de manera abierta por las instituciones museísticas. Ya no es posible organizar el museo partiendo de unos métodos tradicionales de actuación que le convertían en un espejo de los valores sociales defendidos por la cultura predominante donde se encontraba ubicado. Por el contrario, habrá que contar con aquellos segmentos del público pertenecientes a grupos aborígenes y minorías inmigrantes, porque solo ellos podrán poner en tela de juicio la forma en que están siendo presentados dentro del museo. Finalmente, Ann Davis señala que todos los museos y, en especial los de arte moderno y contemporáneo, han sido objeto de controversias porque, en muchas ocasiones, se han seguido los estilos que se venían aceptando tradicionalmente. Esto ha supuesto una ocasión para que el museo haga frente a los cuestionamientos que el público le hace a su forma de gestionar las colecciones y de relacionarse con la sociedad. Partiendo del estudio que hace Bruno Latour sobre el aspecto social de los museos, la autora analiza las controversias que han surgido en tres museos canadienses a la hora de presentar algunas de sus exposiciones.

Tereza Scheiner reflexiona sobre el museo y sobre cómo, a lo largo de las últimas cinco décadas, se han desarrollado numerosos estudios teóricos sobre el pensamiento museológico, que han dado como resultado una visión plural del museo y de la museología. Si el museo es un acontecimiento que se va reformulando continuamente,



tendremos que admitir también que es una realidad plural y no monolítica. Así, pasará de ser considerado como mera institución a laboratorio práctico, se le otorgará un papel social importante por sus implicaciones con la realidad y se le considerará como un fenómeno o evento en continuo devenir. Finalmente, hoy se tiende a acercarse a la museología de manera crítica, ya sea desde el punto de vista filosófico o de las ciencias sociales, dando lugar a una museología inclusiva en la que lo importante no es reflexionar o trabajar sobre el “otro”, sino hacerlo con y junto al “otro” y el “diferente”.

Un segundo apartado está dedicado al estudio de *las diferentes narrativas museológicas y museográficas*. A partir del desarrollo de la teoría cultural, la museología no ha tenido inconveniente en incorporar para su aplicación las terminologías propias del posestructuralismo y la textología (Mason 2006), introduciendo los conceptos de discurso y narrativa como componentes semióticos que tienen cabida en su estatus epistemológico. Si aplicamos a la disciplina museológica el concepto de discurso que M. Foucault (1973) nos presenta, descubrimos que aquel se fundamenta en un sistema de ideas o de pensamiento cuya definición viene dada por los criterios propios del campo de la museología mediante un acuerdo previo. El mismo Lyotard (1991), cuando define el término metarrelato, le otorga parecido significado al de discurso, advirtiendo que ambos conceptos han de relativizarse porque en la sociedad existen otros muchos discursos que ocupan su propio espacio dentro de otros campos del conocimiento, siendo el campo museológico uno de ellos. Por otra parte, desde una aproximación textológica, podemos concebir al museo como un auténtico texto en el que descubrimos diferentes discursos que se nos presentan, sirviéndose de una estructura narrativa singular (Bal 1992). Desde el museo se pueden elaborar una pluralidad de discursos en los que se nos está contando la realidad de aquellas historias que tiene algo que decirnos en la actualidad. Y esto es lo que tratan de explicarnos los autores en este apartado.

Hildegard Vieregk nos demuestra cómo la utilización de las narrativas museológicas y museográficas para descubrir los Monumentos de la Memoria, los Sitios y los Museos de la Memoria, adquiere una gran relevancia a la hora de concienciar a la sociedad ante las atrocidades cometidas en el pasado. Para ello, analiza las estrategias narrativas y las propuestas museográfi-

cas presentadas por algunos de los museos más representativos a la hora de reelaborar aquellos iconos contemporáneos de la violencia del siglo XX, como el Holocausto judío o el atentado terrorista del 11 de septiembre. Pedro Pereira, partiendo del análisis de los procesos de formación de la alteridad en las exposiciones de algunos museos de la Península Ibérica, Brasil y Mozambique, intenta identificar cuáles son los procesos narrativos hegemónicos y los procesos de silenciamiento y olvido de la diferencia que se han dado en los museos. Desde la función social de la museología, apuesta por resolver la problemática del proceso de construcción de la visión del otro, del diferente.

Jesús Pedro Lorente piensa que, a pesar de los diversos intentos de reformular el museo posmoderno, no contamos todavía con una teoría que pueda considerarse como punto de referencia. No obstante, hoy va apareciendo una museología emergente caracterizada por su dimensión crítica, cuyo propósito es favorecer la puesta en común de los distintos puntos de vista de los museos. Pero no se trata tanto de hablar teóricamente de la museología crítica, cuanto de su puesta en práctica, acompañada de una museografía crítica donde los montajes y discursos expositivos sean la expresión común de los museos. Jennifer Harris constata cómo la comunicación dentro de los museos ha experimentado una gran transformación, que les ha llevado a modificar su forma de relacionarse con el público. Si en el pasado los museos confiaron en la capacidad denotativa que los objetos poseían para transmitir su verdadero significado a los visitantes, hoy aquella es puesta en duda porque muchos se preguntan cómo es posible ser denotativo en un mundo que percibe la realidad de infinitas maneras. De hecho, el museo puede ser considerado como una metáfora en la que todos los objetos que se exponen, existen para ser contemplados, descritos e interpretados.

Laura Arias se detiene en el análisis de la ambigua relación de “atracción-repulsión” que el arte actual y contemporáneo han mantenido con el público y los artistas. Parte de las críticas y debates que se hicieron contra el museo del siglo pasado y de las estrategias llevadas a cabo por los responsables de la institución como una forma de tender puentes entre el público y el museo. Si a comienzos del siglo XX, los artistas vanguardistas ven al museo como una institución enciclopédica e ilustrada, al que se le reprocha su museografía obsoleta y su manía acumulativa, pronto el arte vanguardista organizará sus exposiciones de

espaldas al museo, apareciendo en Norteamérica el nuevo concepto de museo moderno y, con él, un nuevo hallazgo de la modernidad con el White Cube.

Otro de los temas analizados por algunos de los autores es el dedicado a *Las estrategias de comunicación dentro de los museos*. Si queremos que el público conecte con los museos es preciso comunicar un mensaje que sea capaz de interpelarlo en lo más profundo de su sensibilidad afectiva y emocional. Urge, por tanto, encontrar y definir un nuevo diálogo con el museo si deseamos que nuestra comunicación sea efectiva en el futuro. Para ello, hemos de buscar aquellos iconos que sean capaces de sintetizar la información funcional y emocional de aquello que se quiere transmitir. Y eso supone que el museo se esfuerza por conocer los valores que comparte con su público. Hoy, como siempre, para que se dé la comunicación es preciso que exista el diálogo, saber con quién se está hablando y cuáles son sus intereses. Los museos necesitan contar con una estrategia de comunicación (Gürel y Kavak 2010), de manera que se les presente como un valor a compartir. Pero, habrá que preguntarse qué queremos comunicar y cómo pensamos comunicarlo. Los museos no son mudos, sino que hablan y transmiten ideas, conocimientos, experiencias y sensaciones, aunque, en ocasiones, la manera de transmitir sus mensajes no sea la más acertada. Y es que el museo está llamado a hablar, a decirse a sí mismo, pero antes ha de ser capaz de escuchar a aquellos a quienes pretende dirigirse. Solo así los visitantes se apasionarán y se dejarán seducir por la belleza que encierran los museos en su interior y serán capaces de experimentar una sensación de misterio y libertad, que despierte su imaginación y provoque en ellos el deseo de involucrarse activamente en su desarrollo y conservación.

A este respecto, Colette Dufresne-Tassé, Marie-Clarté O'Neill y Dana Marin se preguntan sobre el impacto que las exposiciones temporales temáticas pueden tener sobre el visitante no especializado. El resultado de sus investigaciones no es muy alentador porque el interés de los visitantes en las obras expuestas suele ser del 30-50%, casi siempre analizan las obras en un orden distinto al propuesto y solo leen los textos entre el 22 y 55%. Pese a todo, en las investigaciones recientes, las autoras han constatado cómo hay visitantes que desarrollan su creatividad a la hora de recorrer una exposición. Iñaki Díaz afirma que estamos inmersos en un universo plagado de en-

claves patrimoniales y eso nos lleva a preguntarnos por qué estos no suelen ser frecuentados de forma habitual por la mayoría de la gente y por qué ésta no participa activamente en las estrategias de salvaguarda patrimonial. ¿Qué rumbos tomar para que las cosas puedan cambiar? El autor tiene claro que habrá que cambiar las mecánicas patrimoniales, abriéndose al diálogo con los demás, desechar el dirigismo y asumir la colaboración activa de todos.

Ana Martín, partiendo de la teoría del potlatch digital, basada en la experiencia del desprendimiento voluntario de la riqueza de los indios kwakiutl de Canadá, defendida por algunos autores, aborda el fenómeno de la distribución del conocimiento museístico a través de Internet, considerado como un bien que ha de ofrecerse gratuitamente a toda la sociedad. Los cambios experimentados por la sociedad en este sentido han llevado a los departamentos de documentación de los museos a hacerse nuevos planteamientos a la hora de mostrar sus propias colecciones. Gabriel Alcalde y Josep Burch intentan analizar las características del uso que se hace de los yacimientos arqueológicos musealizados de la Costa Brava, sirviéndose para ello del estudio de los visitantes. Siguiendo su comportamiento, los autores ven cómo, en su evolución a lo largo de los últimos 50 años, se han dado diversas tendencias tanto en el número de visitas como en las características personales de los visitantes. Y concluyen que, a pesar de la museización de los yacimientos, no resulta fácil conseguir que su utilización sea muy numerosa.

Un cuarto apartado se detiene en la reflexión sobre *Las tendencias actuales en la gestión y financiación de los museos*. Es un hecho que en Europa, antes de la crisis económica que nos está repercutiendo tan drásticamente en el campo social, cultural y asistencial, los museos públicos contaban con una fuente de financiación que procedía en exclusiva de las administraciones públicas. Sin embargo, la participación de la iniciativa privada, al contrario de lo que sucedía en los museos norteamericanos, poseía un carácter testimonial que apenas tenía repercusión en la gestión de los museos. Hoy, por el contrario, los directores de museos, ante la reducción de los presupuestos, tratan por todos los medios de captar recursos privados ya sea sirviéndose del fundraising (Ciconte y Jacob 2009), el crowdfunding (Rivera 2012), el mecenazgo o patrocinio y el alquiler de espacios para la celebración de actos sociales. Pero también ha hecho su aparición una

tercera vía, la teoría del don, fundamentada en el ensayo sobre el don que el antropólogo Marcel Mauss publicara en 1923 (2009), en la que se resalta el valor del pensamiento colaborativo que lleva implícito la obligación de dar, recibir y devolver aquellos dones que se han intercambiado en una determinada sociedad.

Todo ello les proporciona una fuente de ingresos directos sin que se vean afectadas las salas de exposición. Que esto sea así no debería preocuparnos porque contribuye a la generación de recursos económicos. Pero podemos preguntarnos qué pasaría si el intento de conseguir financiación privada como una ayuda más se convirtiera en la norma habitual y las administraciones públicas se desentendieran de apoyar a los museos. No es de extrañar que algunos autores, como Luis Monreal (2001:13), Director General de la Fundación “La Caixa”, se pregunten si los museos del siglo XXI han de ser dirigidos o gestionados; es decir, si lo que necesitan realmente es contar con verdaderos directores o con buenos gestores. Ambas posibilidades tienen sus ventajas e inconvenientes. De hecho, en Estados Unidos han hecho la experiencia de nombrar dos directores, uno académico y otro ejecutivo, para un mismo museo y los resultados han sido muy variados.

En Europa hemos contemplado cómo profesionales de otros campos han entrado a dirigir los museos, sobre todo a partir del comienzo de una cierta “privatización” de los museos estatales. En todo caso, no ha de ser la injerencia política la que se imponga a la dirección artística o de gestión y a todo el equipo que lleva el proyecto museográfico, porque eso supondría una gran rémora para el desarrollo del mismo. La gestión de los museos del siglo XXI ha de estar abierta a las nuevas necesidades de la sociedad y escuchar cuáles son sus reivindicaciones y sus aspiraciones porque, en definitiva, los museos han de estar al servicio de sus comunidades. El tema aquí tratado por varios autores así lo confirma.

Teresa Barrio y Fco. Javier Zubiaur constatan que los museos españoles, al igual que el resto de museos del mundo, se han visto afectados por la crisis económica y también por la crisis de identidad. A partir de una política que tenía como punto de mira el turismo cultural, se ha considerado a los museos como activos económicos que han de ser rentabilizados al máximo y en el menor tiempo posible. En consecuencia, no se ha tenido en cuenta que el funcionamiento y la sostenibilidad de los museos precisan de unos medios económicos y humanos que no siempre se han proporcio-

nado, repercutiendo en el buen funcionamiento de los mismos. Mercedes Fernández se sorprende de que hoy se hable de la función social del museo como un hecho innovador, cuando todos los museos, desde el momento de su creación, deberían contar con un programa museológico bien definido y encuadrado dentro del medio humano, social y cultural en que se encuentra ubicado. El desolador panorama de algunos museos es consecuencia de la no comprensión del museo como un verdadero motor de intervención social y cultural dentro del propio territorio. M<sup>a</sup> Jesús Rodríguez se propone explicar cómo se ha acometido la obra de transformación del espacio de la Fundación Manuel Benedito, adecuándolo museográficamente para exponer con cierta dignidad la colección. Ésta se muestra en un espacio híbrido entre lo que se denomina casa-museo o museo de autor y lo que se considera colección visitable, que no llega a ser un museo en el sentido estricto del término. Por otra parte, expone las dificultades que la Fundación tiene a la hora de autofinanciarse porque cuenta con escasos medios económicos.

Vivir en un mundo globalizado comporta tener conciencia de que no es posible vivir desconectados de los avances tecnológicos con los que los museos han de contar como medio para transmitir sus narrativas. Es el tema sobre *El museo y las nuevas tecnologías*. Hoy contamos con la posibilidad de tener acceso a numerosos recursos culturales a través de Internet, donde se nos invita a interactuar, procurando buscar, interpretar y dialogar con las exposiciones que nos ofrecen los museos. Cuando los visitantes se acercan a los museos, esperan poder ser partícipes de una experiencia gratificante utilizando los diferentes dispositivos digitales y los recursos que se les ofrecen. La renovación que han experimentado los museos en la forma de transmitir sus contenidos e informaciones les ha llevado a convertirse en transmisores de la aplicación de las nuevas tecnologías, generando una dinámica de entendimiento entre el patrimonio y la sociedad.

Podemos afirmar que las nuevas tecnologías de la comunicación (TIC) facilitan el acceso a una serie de conocimientos que nos permiten percibir los objetos de diferentes maneras, según la lectura que hagamos de ellos y según el proceso de aprendizaje que hayamos seguido. Ahora bien, hemos de ser conscientes de que las TIC no son un fin en sí mismas, sino un medio o herramienta para que la experiencia del visitante sea más completa y satisfactoria. No hemos de olvidar que, cuando utilizamos los recursos tecnoló-

gicos, estamos dando pie a nuevas experiencias museísticas en las que el visitante se convierte en un miembro activo y participativo. Pero no solo éste, sino también todos los componentes del museo, desde los investigadores, gestores y educadores, han de involucrarse interactuando entre sí y dando lugar a nuevos modelos educativos, más lúdicos y satisfactorios.

La utilización del hipertexto, los hipermedia, la interactividad y la realidad virtual o la realidad aumentada ofrecen unas posibilidades didácticas extraordinarias para poder acercarse al mundo de los museos de otra manera distinta a la tradicional. Por otra parte, las aplicaciones que podemos hacer de la Web 2.0, sirviéndonos de los blogs, las wikis, los podcast y los videos, permiten que el visitante vaya al museo habiendo programado con antelación su visita (VV.AA 2009). Además, el público virtual que se ha preocupado por informarse sobre los contenidos de un determinado museo, una vez que ha tenido acceso a dicha información, puede convertirse en público real al sentirse atraído y motivado para conocer las obras directamente. En eso insisten A. Adolfo Navarro e Isidro Moreno, quienes tratan de reflexionar sobre el modelo de museografía que relacione estrechamente las TIC con una redefinida museografía tradicional. Por eso, parten del museo real, conscientes de que supone una redefinición crítica de las interactividades e interacciones que se producen con sus públicos. El gran reto museográfico es evitar la descontextualización de las piezas, dándoles vida y facilitando la interacción con las personas, invitándolas a la sorpresa, la reflexión y el goce.

El último tema a tratar en este número monográfico es el de *Museos y género*. Hoy existe en la sociedad la conciencia de que es necesario realizar una revisión, en clave de género, del patrimonio cultural conservado en los museos, con el propósito de dar visibilidad a la participación activa de las mujeres en dichas instituciones. Porque es evidente que, durante mucho tiempo, han sido significativas las ausencias y los silencios de las mujeres en los distintos campos del saber, hoy es preciso reforzar las presencias y escuchar sus voces para conocer de viva voz qué es lo que tienen que contarnos. Son muchas las iniciativas que están surgiendo a este respecto, destacando en España la impulsada por la Subdirección General de Museos Estatales con la puesta en marcha del proyecto Patrimonio en femenino (2011), donde se ha seguido trabajando en el descubrimiento de las Ausencias y Silencios (2012). Con

él se pretende resaltar la presencia de las mujeres en los museos, destacando su papel activo y dinámico, y poniendo en evidencia las veces en que se les ha discriminado, anulando incluso su memoria como si su existencia no hubiera sido relevante. Por eso, se convierte en un grito de rechazo a la exclusión, al silenciamiento y a la falta de presencia de la mujer en los círculos donde se toman las decisiones, ya sean éstos órganos de gobierno o de dirección de las instituciones patrimoniales.

Si la museología está dispuesta a introducir la perspectiva de género, no puede sino incluir en su estudio la relación del hombre y de la mujer con el patrimonio y los museos, adoptando un lenguaje que sea significativo de la nueva orientación inclusiva que apuesta por valorar a la mujer en su especificidad, en iguales condiciones que la del hombre. Es necesario que la museología se plantee revisar las ideologías de género existentes, casi siempre con un marcado contenido patriarcal y masculino, y se ponga a visualizar y hacer presente en la sociedad aquellas otras ideologías basadas en la percepción de la mujer como una persona con la misma capacidad de creatividad, imaginación y eficacia que el hombre. No podemos ignorar que la presencia femenina ha formado parte de la cultura material y de los sistemas de producción social y que, en determinados pueblos y culturas, como las islas Cook, o en algunas zonas de África occidental, las mujeres ocuparon puestos de poder y fueron consideradas independientes y autónomas hasta el momento de la colonización (Díez 1999).

De ahí que se hayan de cuidar los nuevos discursos museográficos, como sostienen los nuevos postulados de la museología crítica, resaltando las diferentes identidades como un nuevo elemento a tener en cuenta y reformulando los criterios y las nuevas metodologías que han de resaltar la igualdad del hombre y de la mujer como un principio fundamental. Los museos pueden convertirse así en instrumentos esenciales para la difusión de una visión del mundo donde las mujeres están llamadas a jugar un papel destacado en el ámbito cultural y museístico (Schwarzzer 2010). A la hora de exponer las colecciones de los museos nos solemos preguntar qué es lo que se pretende enseñar, a través de los objetos y textos, sobre las sociedades del pasado, desde una perspectiva de género. M<sup>a</sup> Ángeles Querol y Francisca Hornos, mediante un análisis de la narrativa expositiva del Museo Arqueológico Nacional, pretenden demostrar que la reconstrucción o representación



del pasado no siempre ha sido neutral ni inocente, Su objetivo es analizar si se da o no un equilibrio numérico y espacial, simbólico y actitudinal a la hora de reflejar en las exposiciones del museo los trabajos realizados por hombres y mujeres. Porque suele ocurrir que no siempre se presentan con objetividad, sino que se recurre a actualismos en los que se supone que las mujeres del pasado ocupaban un puesto en la sociedad y realizaban unas actividades de carácter secundario y siempre sometidas al varón.

A lo largo de este número hemos podido comprobar la evolución que la museología ha experimentado a través de su historia y cómo es posible acercarse a su estudio desde perspectivas muy variadas y en contextos muy diferentes. La museología, como disciplina que se va constituyendo en continua relación con la realidad, nos demuestra que es capaz de evolucionar y dar el

paso de un modelo tradicional en el que todo estaba bien definido, a otro en el que lo moderno y contemporáneo nos invita a descubrir nuevos caminos que nos acerquen al sentir de la nueva sociedad en la que vivimos y en la que estamos invitados a participar activamente. Los autores que han participado en este número esperan haber contribuido a descubrir el valor de la museología como ciencia del patrimonio musealizado, en la que tiene cabida lo antiguo y lo nuevo, lo tradicional y lo posmoderno, en la certeza de que solo así el futuro estará plenamente garantizado.

**Francisca HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ**

Departamento de Prehistoria  
Universidad Complutense de Madrid  
francisc@ucm.es

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, G. (ed.) (2004): *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm shift*. Altamira Press, Lanham.
- BAL, M. (1992): Telling, Showing, Showing off. *Critical Inquiry*, vol. 18, nº 3: 556-594.
- BAUMAN, Z. (2001): La globalización: consecuencias humanas. Fondo de Cultura Económica, México, D.F.
- BENDIX, R. (1967): Tradition and modernity reconsidered. *Comparative Studies in Sociology and History*, vol. 9, nº 3: 294-346. [URL:<http://www.jstor.org/discover/10.2307/177869?uid=3737952&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21105205969053>]. Acceso el 15/11/2014.
- CASTILLA, A. (COORD.) (2010): *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Fundación TyPA/ Editorial Paidós, Buenos Aires.
- CICONTE, B.L.; JACOB, J.G. (2009): *Fundraising basics: A complete guide*. Jones and Bartlett Publishers, Sudbury, MA.
- DÍEZ, C.R. (1999): *La mujer en el mundo*. Acento Editorial, Madrid.
- FOUCAULT, M. (1984): *Vigilar y castigar*. Siglo XXI de España Editores S.A., Madrid.
- GADAMER, H. G. (1966): *Verdad y método*. Ediciones Sígueme, Salamanca.
- GÜREL, E.; KAVAK, B. (2010): A conceptual model for public relations in museums. *European Journal of Marketing*, vol.44, nº 1-2: 42-65. [URL:<http://pr.shisu.edu.cn/picture/article/19/96/12/32f4a702464183adccf1c408a2b2/111b27a6-23b0-4ca2-83f9-74c221a9a9db.pdf>]. Acceso el 1/12/2014.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2011): *El museo como espacio de comunicación*. 2ª ed. Trea. Gijón.
- HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (2002): *La invención de la tradición*. Crítica, Barcelona.
- LYOTARD, J. F. (1991): *La Condición Postmoderna. Informe sobre el saber*. Cátedra, Madrid.
- MARSTINE, J. (2006): Introduction. *New Museum Theory and Practice: An Introduction* (J. Marstine, ed.), Blackwell Publishing, Oxford: 1-36.
- MASON, R. (2006): Cultural Theory and Museum Studies. *A companion to museum studies* (S. Macdonald ed.), Blackwell Pub, Oxford: 17-32.
- MAUSS, M. [1923] (2009): *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz Editores, Madrid.
- RICOEUR, P. (1996): *Tiempo y Narración, III. El tiempo narrado*. Siglo XXI de España Editores, S.A, Madrid.

- RIVERA BUTZBACH, E. (2012): *Crowdfunding: la eclosión de la financiación colectiva, un cambio tecnológico, social y económico*. Uno Editorial, Albacete.
- SCHAWARZER, M. (2010): Women in the Temple: Gender and Leadership in Museums. *Gender, Sexuality and Museums* (A.K. Levin, ed.), Routledge Rider, New York: 16-27.
- SENNETT, R. (2006): *La cultura del nuevo capitalismo*. Anagrama, Barcelona.
- VV.AA. (2009). *Museos, nuevas tecnologías y sociedad*. Federación Española de Amigos del Museo, Madrid.
- VV.AA. (2011): *Patrimonio en femenino*. Ministerio de Cultura, Madrid.
- VV.AA. (2012): *Ausencias y Presencias. Patrimonio en femenino*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- WALSH, K. (1997): *The representation of the past. Museums and heritage in the post-modern world*. Routledge, London.
- WEIL, S. E. (1990): *Rethinking the museum and other meditations*. Smithsonian Institution Press, Washington.

# Introduction

## Museology: between Tradition and Postmodernity

Museology is a science in a continual process of formation, and nothing that occurs in human life falls outside its scope. On the contrary, it calls for a radical commitment to the social reality of the time, whatever that may be. The arrival of postmodernity does not therefore mean that museology has lost all interest in tradition, but rather it accepts it, assumes it, and tries to revitalise it while attempting at the same time to transform it. It is evident that various binary opposites coexist in the museum, such as tradition and modernity, universality and particularity, inclusion and exclusion, homogeneity and plurality, and uniculturalism and multiculturalism, and that this places the museum in the daily quandary of having to question the reason for its own existence.

According to Reinhard Bendix (1967: 313-314), “particularism” characterises traditional societies only in certain ways, while in others it is combined with a “universalism” that may vary in accordance with different beliefs. Furthermore, it should not be forgotten that the disjunctive characterisation of “tradition” and “modernity” in abstract terms like “particularism” and “universalism” leads to an exaggeration and simplification of the evidence, as Max Weber has rightly pointed out in his discussion of the ideal type. The same author subsequently affirms that the division of history into eras, like the distinction between tradition and modernity, is an evident construct, but one of limited use. No wonder, then, that we can talk of either the modernity of tradition or the tradition of the new, since both realities are found continually throughout history.

On the basis of this sociological and historical observation, the museum need have no fear of confronting its past, but should be capable of distancing itself from the thought and lived reality of a certain period of its history, preventing its own vision from clouding an understanding of “the other”, of other concepts of it, and of the reality which surrounds it. For it will always be necessary to analyse and probe the sociocultural differences that have arisen between yesterday and today, and the criteria employed to justify

the changes that have taken place throughout its historical process. The task is not always easy, since difficulties will arise when it comes to using a symbolic system to interpret the concept of the museum in other historical periods or epochs, and the practices that express and translate it. In any case, an appeal to nostalgia, as Kevin Walsh (1997) indicates, need not be viewed negatively, since it may serve as a pre-existing form that will lead us to confront the past critically while gaining awareness of its links with the present.

Sociology has always acknowledged the importance of different historical eras and of the societies and cultures that have developed in the course of time. Time has thus been perceived as a fundamental element that influences and conditions our view of reality, leading to the affirmation that human beings construct their own personal experience in time. Through it, a person is able to perceive the past, the present and the future by resorting to memory and imagination in order to know what has happened and discern what may happen in the future. Concerning oneself with the world of museology and museums means accepting the sociocultural categories that have been conditioned in one way or another by the passage of time. Museology and the museum cannot then be viewed as realities to be constituted in a static and uniform manner, which would render them fixed and unchangeable. On the contrary, it is necessary to recognise their dynamic and creative dimension, since they are called upon to provide answers for the cultural demands of society at a specific time and place, even if this involves assuming the risk and uncertainty that always accompanies the new and the unexpected.

Without renouncing everything of a personal, social or cultural nature that links them with the past and to which they are inevitably indebted, and which forms part in a certain way of a particular social image, museums should nevertheless be open to new cultural horizons with room for others, those who are different and have another way of conceiving the world, time and space, culture, and the manner in which social life should be constructed. It is therefore our

view that museology ought to move continually under the influence of tradition and modernity, two different ways of envisaging the culture and lifestyle of societies, without forgetting that societies have the capacity not only to destroy traditions but also to reconstruct them or imagine new ones (Hobsbawm and Ranger 2002).

However, we can join Lidia Girola (2005: 24) in asking what sociology understands by its use of the concepts of “tradition” and “modernity”, how and why these notions are the object today of an attempt at resignification, and why their resemanticisation is posited on the basis of a need to “temporalise” such concepts. When it comes to defining the traditional and the modern, we must evidently take into account the ideological positions we have adopted, since embracing a concept of openness and plurality as a starting point is not the same as departing from totally closed and unchanging presuppositions which can be detrimental to scientific validity. A critique will therefore be necessary both of tradition as a concept applicable to retrograde societies, meaning those incapable of creative confrontation with a future that is uncertain and apt to destabilise their certainties, and also of the European ethnocentric concept of modernity, centred on reason and regarded as valid for all cultures. For tradition is not the marvel that has made societies more human, nor is modernity the panacea that will allow all the world’s evils to be resolved.

According to Girola (2005: 25ff.), the concept of tradition has been defined in the social sciences since the 19th century “as ‘the other’ of modernity”, meaning all that is opposed to the modern. However, philosophers like Hans-Georg Gadamer (1966) and Paul Ricoeur (1996) have concurred in stressing the importance to be attached to the study of tradition and its situation in time, for tradition is nothing but a peculiar reconstruction of the past carried out from the present. In other words, all understanding implies assuming the historicity of that understanding. Consequently, we cannot neglect the multicultural character of our societies, which entails the convergence in them both of past traditions and of new behaviours that have emerged from the process of modernisation resulting from cultural globalisation, transmitted through the new media and information technologies. This means that traditions tend not to disappear completely, but rather, as the same author indicates further on (*ibid.* 40), “they subsist, they are reconstructed,

they are constantly resignified, and they are articulated with visions that we might easily identify as modern and even as typical of a postmodern thinking”.

The museum is experiencing a profound process of transformation, making it possible to surpass the dialectic which has long existed between the museum and modernity. The museum used to be perceived as something obsolete, belonging to the past and incapable of contributing anything to modern society. However, reality has proved otherwise, as the museum has been successfully incorporated within postmodern trends and has come to occupy a significant place in a variety of cultural spaces, contributing different visions of the real by espousing a wide thematic and discursive diversity in its exhibits. It is true, as François Lyotard (1991) points out in *The Postmodern Condition*, that the time of grand narratives or metanarratives, such as those presented by Marxism, psychoanalysis, ontology or structuralism, is now over. This has facilitated the appearance of micronarratives that do not seek the truth or essence of things, but which instead sustain multiculturalism and difference through an acceptance of the fragmentation of knowledge and dehierarchisation.

Impelled by this current of thought, the museum finds itself with a need to construct micronarratives that will gradually shape the world’s cultural complexity. This has involved a great effort of reinvention, resignification and readaptation to existing reality, since everything changes and possesses an ephemeral nature that makes it impossible to pause for long to go deeply into the content of things. It is a matter of consuming material, cultural or leisure goods, among which spectacle and entertainment occupy a privileged place (Sennett 2006, Bauman 2001). The offer is so exhaustive, and is paraded before our eyes so fast by the new technologies, that we hardly have time to assimilate the contents and images we receive. We live surrounded by icons that it is hard for us to retain in our memory for very long because they are constantly changing.

Museums cannot ignore this reality, and so are forced into a dynamic that tempts them to focus on the spectacular when devising their museographic exhibits. This makes them attractive to the general public, but at the cost of not delving too deeply into the scientific aspects of the exhibition’s discourse. The overriding necessity felt by postmodern museums to offer temporary and ephemeral exhibitions that will satisfy the



public's most immediate yearnings leads them to focus almost exclusively on such displays as if they were an end in themselves, when they should be merely a means for communicating the cultural heritage possessed by peoples, and offering it for reflection and analysis in an attempt to invite commitment and personal and community involvement. Visitors would not in this case be merely passive consumers, but would feel enabled to participate actively and critically in the construction of the exhibition discourse, for this, as Marstine (2006: 19) says, would be the true task of the postmodern museum.

In a period when the rules of the market are held up as an absolute truth, however, it is clearly difficult to regard museums as the driving force behind the recovery of the different narratives that art exhibits try to foment so that society can look into the future with new eyes. While the traditional museum offered us a reading of history that was somewhat conditioned by one-track ideological proposals, the new museum appears to us as an attempt to offer different visions of reality without trying to impose ideas or offer pre-determined discourses, but simply to present us with fragmented, dispersed and ephemeral discourses, as though we were immersed in an adventure whose eventual outcome was unknown to us.

In this way, temporary exhibits of an ephemeral nature are acquiring an increasingly exhibitionist significance that will require higher financial expenditure, causing the museum to submit to the logic of the market both as container, as reflected in its architecture, and as content. This has led to the modernisation of the museum, which can be regarded in some ways as a positive factor, but which has also obliged it to confront various contradictions that have given rise to misunderstandings and tense debates, most of them yet to be cleared up. In any case, it remains to be seen how the museum manages to achieve a certain connivance between the novel and revolutionary and the traditional, discarding any attempt to condition the future or belittle the past.

The monographic issue we are introducing here is intended to offer a plurality of views, positions and perspectives found today in the field of museological research. A search for a global vision of what museology ought to be in the future should not be allowed to obscure what the study of traditional museology meant for museums in the past, nor should it prevent us from exploring the new challenges that confront it in

a globalised society. Museology has undergone various transformations both in its constitution as a scientific discipline and in its museographic and practical applications, and these have given it consistency, maturity and a broad vision of the reality of museums. This is what the different sections of this monographic issue try to show.

The first section bears the heading of *The New Museum Paradigm in Today's Society*. Over time, we have encountered a traditional paradigm that regarded the museum as an institution for guaranteeing the conservation of the cultural heritage and, therefore, as a support for spreading awareness that this heritage ought to be appreciated, respected and preserved, even if it did not necessarily have to be actively involved in this task. The same museographic assumptions made it clear that the important thing about exhibits was not the direct involvement of visitors but the attempt to display their contents objectively by bringing as much knowledge to bear as possible. All the visitor had to do was go to see the exhibition and tranquilly follow its itinerary. In today's society, however, a new paradigm has emerged in which the museum has become a space of true communication (Hernández 2011) where it is possible to analyse, discern and discuss what its fundamental task should be, and what answers should be given to the questions now being asked of it.

We move today in new scenarios propelled by the appearance and spread of new technologies, which make us perceive time differently. This is why museums are obliged to find a new paradigm that will establish a closer relationship with the visiting public (Castilla 2010). We are thus confronted with a changing museum paradigm that calls for a creative and critical reaction on our part. We need to recreate the museum, because this new emerging paradigm leads us beyond the five traditional functions of the museum to include the educational and service functions that it will have to perform in the future (Veil 1990, Anderson 2004).

The function of museums can be said to have undergone a significant change because society itself has changed and become more open and communicative. Museums need to interact with the public in an attempt to find new meanings, fostering their inclusion and sharing communication through the new technologies. The museum cannot exclude anybody, nor should it ignore the conflicts that can affect social relations. If Michel Foucault (1984) thought that

modern forms of government were nothing but new technology for regulating the conduct of individuals, whether through prison, hospital or asylums, it is no wonder that many authors regard the museum as one more institution bent on locking cultural contents away, just as prisons do. Nevertheless, museums have a calling to break away from the institutionally imposed one-track visions of the past, and to open up to new forms of action that will embrace a multiplicity of voices and interpretations. These must necessarily come from the initiative and collaboration of society, which is called upon in its turn to participate actively in decision-taking at museums.

On these epistemological premises, Françoise Mairesse asks what will become of museology, what its current situation is, and what role we can expect it to play in the future. The argument is grounded on the observation that museology is at a crossroads where it is forced to choose between new paths, with the Francophones, more participative and social in their approach, regarding it as necessary to adapt to the new understanding of museology, while others like the Anglo-Saxons, more pragmatic and empirical, feel there is no need to deviate from the paths they have already been following for some time. Isabel García also focuses on the role museums must perform in society, proposing a search for new ways of presenting collections with the aim of involving the community more actively and opening a critical debate on many of the issues that most concern today's society. The author thus regards it as an urgent task to try to involve people in community museology and participative culture. Bruno Brulon meanwhile holds that we are not yet in a position to define museology as a human and social science, and he attempts to point out the inconsistencies in the museology based on the philosophy of Stránský when it comes to reformulating the concept of its object of study. The author notes that the problem lies in the cognitive notion of "man's relations with reality", which underpins these definitions and has its foundations in idealist and rationalist philosophy.

Lynn Maranda analyses how the new cultural values that are arising in society as a consequence of migratory movements are starting to be openly recognised by museum institutions. It is no longer possible to organise the museum along traditional lines, which made it a mirror of the social values defended by the predominant culture of its

location. On the contrary, it will now have to cater for those segments of the public belonging to aboriginal groups and immigrant minorities, since only they can judge the way they are being presented in the museum. Ann Davis notes that all museums, and especially those of modern and contemporary art, have frequently been the object of controversies because they have followed traditionally accepted styles. This has meant a chance for the museum to face up to the public's questioning of the way it manages its collections, and so establish a relationship with society. On the basis of Bruno Latour's study of the social aspect of museums, the author analyses the controversies that have surrounded exhibitions held at three Canadian museums. Finally, Tereza Scheiner reflects on the museum and on how numerous theoretical studies of museological thought have appeared over the last five decades, resulting in a plural vision of the museum and museology. If the museum is an event that is being continually reformulated, we shall also have to admit that it is a plural reality, not a monolithic one. In this way, it will go from being regarded as a mere institution to becoming a practical laboratory, assuming an important social role owing to its implication with reality, and it will come to be considered a phenomenon or event in continual process. There is lastly a tendency today to take a critical approach to museology, whether from the point of view of philosophy or of the social sciences, giving rise to an inclusive museology in which the important thing is not reflecting or working on the "other" but doing so with and alongside the "other" and the "different".

The second section of the volume is devoted to the study of *The different museological and museographic narratives*. Building on the development of cultural theory, museology has not balked at borrowing and applying the terminologies proper to poststructuralism and textology (Mason 2006), introducing the concepts of discourse and narrative as semiotic components with a place in its epistemology. If we apply M. Foucault's concept of discourse (1973) to the discipline of museology, we find this discourse rests on a system of ideas or thought whose definition is given by prior agreement according to the field of museology's own criteria. When Lyotard (1991) defines the term 'metanarrative', he gives it a meaning similar to that of discourse, warning that both concepts should be relativised because there

are many other discourses occupying their own space within other fields of knowledge, the museological field being one of them. From a textological perspective, on the other hand, we can conceive of the museum as a genuine text in which we discover different discourses presented to us with the aid of a singular narrative structure (Bal, 1992). From the museum, it is possible to construct a plurality of discourses narrating the reality of those histories that have something to say to us today. This is what the authors in this section try to explain to us.

Hildegard Viereggs shows how the use of museological and museographic narratives to reveal Monuments, Sites and Museums of Memory acquires considerable importance when it comes to raising society's awareness of the atrocities committed in the past. Her essay analyses the narrative strategies and museographic proposals of some of the museums most representative of the re-elaboration of the contemporary icons of the violence of the last century, such as the Jewish Holocaust or the 9/11 terrorist attacks. The starting point of Pedro Pereira's study is an analysis of the processes of the formation of alterity in exhibitions at certain museums in the Iberian Peninsula, Brazil and Mozambique. He attempts to identify the hegemonic narratives and the processes of silencing and forgetting of difference to be encountered in these museums. From the perspective of the social function of museology, he proposes resolving the problematics of the process of construction of the vision of the other, the different.

Jesús Pedro Lorente believes that in spite of various attempts to reformulate the postmodern museum, we do not yet have a theory that can be considered a point of reference. Nevertheless, a museology is emerging today that is characterised by its critical dimension, whose aim is to foster the pooling of different viewpoints on museums. However, it is not so much a question of reflecting theoretically on critical museology as of putting it into practice, accompanying it with a critical museography in which exhibition montages and discourses would be the common expression of museums. Jennifer Harris observes that communication within museums has undergone a huge transformation which has led them to modify their way of relating to the public. While museums relied in the past on the denotative capacity of objects to transmit their true significance to visitors, such

faith is now questioned because many wonder how it is possible to be denotative in a world that perceives reality in infinite ways. Indeed, the museum may be regarded as a metaphor in which all the objects on display exist to be contemplated, described and interpreted.

Laura Arias analyses modern and contemporary art's ambiguous relationship of 'attraction-repulsion' with the public as well as with artists. Her essay begins by surveying the critiques and debates on the museum over the last century, and the strategies implemented by those in charge of the institution as a way of bridging the gap between the public and the museum. While the avant-garde artists of the early 20th century saw the museum as an encyclopaedic and enlightened institution which they reproached for its obsolete museography and mania for accumulation, avant-garde art soon organised its exhibitions behind the museum's back. In North America there appeared a new concept of a modern museum, and with it a new discovery of modernity, the White Cube.

Another theme analysed by some of the writers here is that of *Communication strategies in museums*. If we want the public to connect with museums, it is necessary to transmit a message that will be capable of interpellating its members at the deepest level of their emotional sensibility. It is therefore urgent to strike up and define a new dialogue with the museum if we want our communication to be effective in the future. To this end, we must search for those icons able to synthesise the functional and emotional information of what is to be transmitted. And this means an effort on the part of the museum to ascertain the values it shares with its public. Today, as always, communication depends on the prior existence of dialogue, implying knowing who one is speaking to and what their interests are. Museums need a communication strategy (Gürel and Kavack 2010) in order to present themselves as a value to be shared. However, we must first ask what we want to communicate and how we intend to communicate it. Museums are not dumb; they speak, transmitting ideas, knowledge, experiences and sensations, even if there is room for improvement in the way they put their messages across. It is the museum's calling to speak, to say itself, but first it must be able to listen to those it intends to address. Only in this way will visitors be impassioned and seduced by the beauty to be found inside museums, and enabled to experience a sensation

of mystery and freedom that awakens their imagination and makes them wish to become actively involved in their preservation and development.

In this connection, Colette Dufresne-Tassé, Marie-Clarté O'Neill and Dana Marin inquire into the impact that thematic temporary exhibitions may have on non-specialist visitors. The results of their research are not very encouraging, since the proportion of visitors interested in the works displayed tends to range from 30% to 50%, they nearly always analyse the works in an order different from that proposed, and only 22% to 55% of them read the texts. Despite all this, the authors have determined in recent research that some individuals develop their creativity when they visit an exhibition. Iñaki Díaz claims that we are immersed in a universe plagued with patrimonial enclaves, an observation that leads us to wonder why these places are not frequented habitually by most people, and why there is not more active participation in strategies to safeguard the heritage. Which path should we take to make things change? The author is adamant that heritage mechanics will have to be altered in favour of a dialogue with others, putting an end to top-heavy management and encouraging the assumption of active collaboration on the part of all.

Ana Martín takes the theory of the digital potlatch, based on the experience of the voluntary release, applauded by various authors, of the riches of the Kwakiutl native tribe of Canada, to address the phenomenon of the distribution of knowledge of museums over the internet, considered as an asset offered free of charge to the whole of society. The changes experienced by society in this respect have led the documentation departments of museums to confront fresh issues when showing their own collections. With the aid of visitor studies, Gabriel Alcalde and Josep Burch attempt to analyse the characteristics of the use made of archaeological sites on the Costa Brava that have undergone museographic adaptation. In monitoring their behaviour, the authors observe a number of different trends over the last 50 years in both visitor numbers and the personal characteristics of visitors. They conclude that in spite of the presentation of the sites as museums, it is difficult to draw large numbers of users.

Our fourth section reflects on *Current trends in museum management and finance*. In Europe, before the economic crisis that is currently having

such drastic repercussions on the social, cultural and community fronts, the public administrations were the sole source of financing for public museums. Unlike North American museums, the involvement of private initiative in Europe was merely testimonial, with scarcely any repercussion on museum management. Today, on the other hand, museum directors faced with budget cuts are trying in every way they can to attract private funding, whether through fundraising (Ciconte and Jacob 2009), crowdfunding (Rivera 2012), patronage or sponsorship, or renting out spaces for social events. However, a third way has also appeared. This is gift exchange theory, based on anthropologist Marcel Mauss's 1923 (2009) essay on *The Gift*, which highlights the value of collaborative thought with the implicit obligation to give, receive and return those gifts which have been exchanged in a particular society.

All this provides museums with sources of direct income without affecting their exhibition space, a fact which ought not to worry us because it helps to generate financial resources. We may ask, however, what would happen if it became the norm to turn to private funding, and the public administrations stopped supporting museums altogether. It is no wonder that some authors like Luis Monreal (2001: 13), the director-general of the Fundación "La Caixa", wonder whether the museums of the 21st century should be directed or managed; that is, whether what they really need is true directors or good managers. Both possibilities have their advantages and pitfalls. In the United States, indeed, there have been experimental appointments of two directors, one academic and one executive, for the same museum, with very varied results.

In Europe, we have seen how professionals have come in from other fields to direct museums, especially after the beginning of a certain "privatisation" of the state museums. In any case, there should be no political interference with the artistic direction, the management, or the team that is carrying out the museographic project as a whole, since this would mean a huge stumbling block for the museum's development. The management of 21st century museums should be open to the new needs of society and listen to its demands and aspirations, for museums must definitively be at the service of their communities. This is confirmed here by various authors who address the topic.

Teresa Barrio and Francisco Javier Zubiaur observe that Spanish museums, like the rest of the



world's museums, have been affected not only by the economic crisis but also by a crisis of identity. On the basis of a policy aimed at cultural tourism, museums have been regarded as economic assets that had to be made as profitable as possible in the shortest possible time. It has consequently not been taken into account that museums require economic and human resources for their functioning and sustainability, and that they have functioned less well when these have not been forthcoming. Mercedes Fernández is surprised that the social function of the museum is spoken of today as an innovation, when all museums, from the moment of their creation, should have a well-defined museological programme that fits into the human, social and cultural milieu of their physical location. The desolate panorama of some museums is the consequence of the museum's not being understood as a true engine of social and cultural intervention within its own territory. María Jesús Rodríguez explains the procedure employed in rebuilding and transforming the Fundación Manuel Benedito, adapting it museographically to allow it to exhibit its collection with dignity. This is now shown in a hybrid space, somewhere between the 'museum-home' or *'musée d'auteur'* and the visitable collection, rather than a 'museum' in the strict sense of the term. On the other hand, the author describes how meagre economic means make it difficult for the Foundation to finance itself.

Living in a globalised world means realising that one cannot be disconnected from technological breakthroughs, and museums must use them as a means for transmitting their narratives. This is the topic discussed in *The museum and new technologies*. Today we have access to numerous cultural resources on the internet, where we are invited to interact with them, searching, interpreting and entering into dialogue with the exhibits presented to us by museums. When visitors go to museums, they expect to be able to participate in a gratifying experience that involves using the various digital devices and resources offered to them. The renewal of the way museums transmit their contents and information has turned them into transmitters of the application of new technologies, generating a dynamic of understanding between society and its heritage.

The new information and communications technologies (ICT) facilitate access to a range of knowledge that allows us to perceive objects in different ways, depending on our reading of

them and the learning process we have followed. However, we should remember that ICT is not an end in itself but a medium or tool for making the visitor's experience more complete and satisfactory. When we use technological resources, we must not forget that we are giving rise to new museum experiences in which the visitor becomes an active and participative member. Besides this, all those who make up the museum, including researchers, managers and educators, must involve themselves by interacting and giving rise to new educational models that are more ludic and satisfactory.

The use of hypertext, hypermedia, interactivity and virtual or augmented reality offers extraordinary educational possibilities, allowing the world of museums to be approached in a novel manner. On the other hand, the possible applications of Web 2.0, such as blogs, wikis, podcasts and videos, allow visitors to go to the museum with their visits planned beforehand (VV.AA. 2009). Moreover, after it has been granted access to this information, the virtual public that has bothered to find out about the contents of a given museum could be attracted and motivated to visit the work directly, so becoming a real public. This point is stressed by A. Adolfo Navarro and Isidro Moreno, who reflect on the museographic model that closely relates ICT to a redefined traditional museography. To this end, ICT bases itself on the real museum in an awareness that it entails a critical redefinition of forms of interactivity and interaction with its public. The great museographic challenge is to prevent the decontextualisation of pieces, bringing them to life and facilitating interaction with people while inviting surprise, reflection and enjoyment.

The last subject dealt with in this monographic issue is *Museums and gender*. There is a current awareness in society that it is necessary to review the cultural heritage preserved in museums from a gender perspective, the aim being visibility for the active participation of women in these institutions. Because there have evidently been long and significant absences and silences of women in the different fields of knowledge, it is necessary today to reinforce their presences and listen to their voices to learn at first hand what they have to tell us. Among the many initiatives emerging in this respect, one of particular importance in Spain was the implementation by the General Sub-Directorate of State Museums in 2011 of the *Patrimonio en femenino* (Heritage in

the Feminine) project, which has led to continued research on the uncovering of *Absences and Silences* (2012). The project aims to heighten the presence of women in museums, emphasising their active and dynamic role and exposing the occasions on which they have suffered discrimination and sometimes even the erasure of their memory, as if their existence had been irrelevant. It thus becomes a cry against the exclusion, enforced silence and lack of presence of woman in the circles where decisions are taken, whether organs of government or the directorships of cultural institutions.

If museology is prepared to introduce the gender perspective, it cannot help broadening its field of study to include the relationship of man and woman with the heritage and with museums, adopting a language which will signify a new inclusiveness orientated towards valuing woman in her specificity, on equal terms with man. Museology must consider revising the existing gender ideologies, nearly always markedly male and patriarchal, and setting about the task of visualising and fostering other ideologies based on a perception of woman as a person with the same potential degree of creativity, imagination and efficacy as a man. We cannot ignore that the feminine presence has formed part of material culture and the systems of social production, and that in certain peoples and cultures, like those of the Cook Islands or some parts of West Africa, women occupied positions of power and were considered independent and autonomous until the onset of colonisation (Díez 1999).

Care therefore needs to be taken with new museographic discourses, as the new postulates of critical museology maintain, to highlight different identities as a new element to be taken into account, and to reformulate criteria and methodologies so that they will underscore the equality of man and woman as a fundamental principle. Museums can thus become essential instruments for the diffusion of a vision of the world where women can play a leading role in the sphere of culture and museums (Schwarzzer

2010). When exhibiting museum collections, we tend to ask ourselves from a gender perspective what we are trying to put across about the societies of the past through objects and texts. María Ángeles Querol and Francisca Hornos analyse the exhibition narrative of Spain's National Archaeological Museum in order to demonstrate that the reconstruction or representation of the past has not always been neutral or innocent. The ultimate aim of the analysis is to determine whether or not there has been a numerical, spatial, symbolic and attitudinal balance in the museum's exhibitions of work executed by men and women. For it is quite common for women of the past not to be presented objectively, but for exhibitors to resort to current assumptions that the social position occupied by those women and the activities they carried out were of a secondary nature, always subordinate to the male.

Throughout this issue, we have been able to appreciate the evolution museology has undergone through its history, and how it is possible to approach it from very varied perspectives and in very different contexts. Museology, as a discipline that is being constituted in a continuous relation with reality, shows itself capable of evolving and stepping forward from a traditional model, where everything was clearly defined, to one where the modern and contemporary invite us to discover new paths leading us closer to the feelings of the new society we live in, and inviting us to take an active part in it. The authors who have contributed to this issue hope they have helped to reveal the value of museology as a science of the museographic display of heritage, where there is room for both the old and the new, the traditional and the postmodern, in the certainty that only in this way will a secure future be guaranteed.

**Francisca HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ**

Departamento de Prehistoria  
Universidad Complutense de Madrid  
francisc@ucm.es