

## Sobre musealia, expósitos y sustitutos

Ana I. Fernández Moreno [\*]

Resumen. Convertidos en objetos estéticos desde su entrada en el museo, los musealia compartieron durante doscientos años el desarraigo de su entorno natural en favor de un carácter único otorgado por ese contexto museográfico. Dicho contexto varió según cambiaron las características sociopolíticas y culturales pasando por diversas fases. Con el tiempo esa primera idea universal de la cultura se ha ido desmontando, dando lugar a la multiplicación de imaginarios colectivos. En la actualidad las piezas se inscriben dentro de un proyecto de conocimiento ambicioso y en constante revisión, garantizando la continuidad del discurso en torno al significado documental, artístico o emocional de los objetos, pero también contribuyendo a enriquecer el vocabulario de la práctica museológica.

Palabras clave: museo, musealia, objeto, expósito

Abstract. Once they were transformed into aesthetic objects since their entrance in the museum, the Musealia shared, for two hundred years, the uprooting from their natural environment in favor of the unique character given by the museum context. This context had been changing depending the different sociopolitical and cultural characteristics of the past years, going through several phases. Within time, that first universal idea of the culture has been dismounting, resulting a multiplication of the imaginary collective wich is today. Currently the pieces are inscribed within a project with ambitious knowledge wich is constantly reviewed. Ensuring, by this way, the continuity of the discourse concerning the

objects in their documentary, artistic or emotional meaning. The museum practice is also enriched in teh vocabulary.

Keywords: museum, musealia, object, foundling

El objeto es un espejo perfecto ya que no devuelve las imágenes reales, sino imágenes.

Baudrillard, 1968

## Introducción

Convertidos en objetos estéticos desde su entrada en el museo público, los musealia compartieron durante doscientos años el desarraigo de su entorno natural en favor de un carácter único otorgado por ese contexto museográfico. Dicho contexto varió según cambiaron las características sociopolíticas y culturales pasando por diversas fases: de tener una finalidad didáctica muy marcada, se ha pasado a la absorción del mismo por las industrias de entretenimiento, dando lugar a una cultura estetizada que «reivindica todo lo que tiene que ver con el arte, exceptuando al arte mismo [1]».

Durante la Ilustración la actividad del museo giraba en torno a la idea de acoger el imaginario común de los humanos. Los musealia y los expósitos fueron inventariados como objetos de conocimiento y experiencia, pero también como entidades estéticas capaces de obtener el consenso universal de los espíritus. El museo se convirtió así en el escenario del tiempo, legitimando los saberes científicos, históricos, morales y estéticos como fragmentos de realidad comunales ordenados según las categorías de lo observable. Para garantizar su continuidad en la esfera pública, estos comunes se convirtieron en bienes patrimoniales con connotaciones identitarias sometidos al Estado.

Con el tiempo esa idea universal de la cultura se ha desmantelado dando lugar a la multiplicación de imaginarios colectivos; al cuestionamiento de universalidad cultural eurocéntrica por parte de otras culturas; y, sobre todo, al impacto de las nuevas tecnologías, que han creado un espacio alternativo al propio museo.

Henri Rivière y André Desvallées consiguieron la relativización del objeto de colección promoviendo la creación de museos de sitio naturales y culturales, atendiendo a los elementos de lo cotidiano, a los productos de la técnica y a los modos de producción. De esta manera, los paisajes y los espacios de habitación se convirtieron en centros de exposición, reduciéndose la hegemonía del museo del arte y diversificando los musealia.

Por otra parte, la identidad de la cultura occidental ha empezado a resquebrajarse al manifestarse una nueva visión fomentada por los antropólogos en sus estudios sobre diferentes colectivos, cuestionando así esos productos universales. Desde algunos países, fundamentalmente islámicos y africanos, se están alzando voces contra ese excesivo eurocentrismo, pues esos universales son producto de la tradición occidental y no son compatibles con otras pluralidades. En su opinión, la universalidad debe ser resultado de un compromiso entre las diferentes culturas [2].

Finalmente, las nuevas tecnologías han acabado por crear «objetos inmateriales». Pero, sin duda, estos cuerpos desterritorializados operan en un marco más cosmopolita, convirtiéndose en auténticos objetos de dominio público. La web, lugar de encuentro entre los ciudadanos y las entidades de conocimiento, es capaz de hacer realidad el sueño ilustrado de llevar la cultura a un amplio público, educar y proporcionar disfrute.

Puede decirse que estos procesos han contribuido a la pérdida de ese carácter sagrado del objeto, ya que «en un mundo donde todo está banalizado, la

prohibición sacralizante es un impedimento inadmisibles para el conocimiento científico, una prohibición a la ciencia [3]».

### Singularidades de los musealia

Los musealia ofrecen algunas singularidades dignas de destacar, especialmente tres: su valor simbólico como testimonios sagrados de la cultura actuando como sustitutos de aquello que representan; su necesidad de ser visibles en su doble polaridad material y simbólica; y sus múltiples connotaciones identitarias, que han llegado hasta el extremo de considerar parte del patrimonio nacional a muchos objetos de procedencia internacional. Basta recordar las salas egipcias del Louvre cuya decoración mural relacionaba la dinastía Borbón con la historia egipcia. De estas especificidades se ocupan las líneas que siguen, teniendo presente la dimensión que se pretende enfatizar: los musealia, convertidos en patrimonio público bajo un régimen propietario de gestión, son claves para entender los movimientos que desde algunas instituciones se están dando a favor de la devolución de esos comunes a la colectividad.

El medio más adecuado para alcanzar ese valor simbólico es, por supuesto, el museo como productor de objetos, pues su descontextualización les confiere un nuevo valor y significado, sacralizándolos. Pese a ser considerados sustitutos de la realidad, la noción de artículo de museo se opone a la de sustituto. Se aprecia la unicidad como un valor excepcional. Sin embargo, la mayoría de los museos inaugurados durante el siglo XVIII acumulaban reproducciones destinadas a reemplazar los objetos auténticos —copias de yesos, cera, maquetas, especímenes, etc.— cuyo mérito radicaba en «ser parte de una colección y sustentar la ilusión de que el mundo era abarcable [4]».

También es imprescindible exponer los objetos a los visitantes. De ahí que, además, se les llame expósitos, pues están hechos para ser mostrados emocionando, distrayendo o instruyendo dentro de un contexto inteligible. El elemento revelado participa de una continuidad histórica, cultural y estética, aunque con un predominio de esta última sobre el saber científico.

Los valores estéticos constituyen la respuesta al conocimiento del entorno y de los atributos particulares, naturales y culturales, que allí se encuentran. Pueden estar referidos a elementos visuales como no visuales y abarcar respuestas emocionales o cualquier otro factor que posea un fuerte impacto en el pensamiento humano, en su sentimientos y actitudes [5].

En cualquier caso, es ese valor simbólico combinado con la exhibición pública lo que da como resultado la totalidad del artefacto cultural. Se trata, en opinión de Maroevic, de investigar y descubrir la suma de significados de los musealia y comunicar a la sociedad sus diversas connotaciones donde concurren lo tangible y lo intangible, pues el objeto musealizado se convierte en símbolo de una persona, situación o momento en un tiempo y espacio dados. Su naturaleza documental está directamente relacionada con el valor que se le atribuye como expresión de una cultura, pues como dirá Schreiner «los bienes muebles son fuentes auténticas y, como tales, proporcionan, pruebas del desarrollo de la naturaleza y la sociedad y sirven para adquirir conocimientos, transmitir ideas y experiencias emocionales [6]».

Pero, además, todo artefacto al ser una creación humana está constituido por materiales reales y elementos inmateriales que dan lugar a una serie de configuraciones simbólicas condicionadas por el medio, de tal manera que el objeto espera que el público lo acabe, y el público exige a los musealia que le proporcione su rango de humanidad [7].

---

Esas conexiones simbólicas existentes proporcionan un sentimiento de unión en las comunidades que conocemos como identidad, evocando valores estéticos, históricos, científicos, sociales y espirituales. El hombre se convierte así en lo que Ernst Cassirer ha denominado «homo symbolicus», actuando los museos como instituciones que producen reconstrucciones visuales y textuales de la realidad histórico-social que representan. Al mismo tiempo, se hallan condicionadas por el momento en que son producidas [8]. La memoria albergada en estos objetos de conocimiento genera una serie de informaciones culturales que crean un sentimiento de identificación con el patrimonio, ya que en las piezas están sedimentados fragmentos de vida e ideas. Cuando un objeto pierde parte de su materia, se pierde también una parte de su memoria. Entonces nos encontramos ante un dilema, pues si decidimos restaurarlo dejamos de lado el testimonio del tiempo.

### Los objetos artísticos

En un principio los artefactos culturales que habían perdido su función se almacenan en los museos, siendo ordenados con cierta metodología, pues el museo como depósito de la memoria es hijo del racionalismo ilustrado, y como tal aspira a la clasificación total del saber. No pasará mucho tiempo hasta que los conservadores se den cuenta de que lo que allí se guarda no son especímenes sino obras de arte con una dimensión estética, tal como ilustran Denon y el Louvre, Bode y el Kaiser Friedrich Museum, los mármoles del Partenón en el British Museum o el diseño de Alfred H. Barr en el MoMA (Museum of Modern Art) de Nueva York. Estas obras fruto de la creatividad del hombre, tiene como principal característica su cualidad única e irrepetible. Pueden ser percibidos desde diferentes puntos de vista: formal, funcional, estético, simbólico e incluso desde su inutilidad. Pero el objeto artístico

---

necesitaba del espectador para existir pues su contemplación es necesaria para la experiencia estética.

Durante el Romanticismo se manifiesta por primera vez la conciencia del yo. Pensadores como Novalis, Schlegel y Holderlin consideraron lo estético como precondition de lo ético y del conocimiento, una idea de influencia kantiana [9]. Para los filósofos románticos a través de la intuición se podía acceder al conocimiento del espíritu universal, un concepto que aunaba naturaleza y conciencia del hombre, alma y materia. «La naturaleza es el espíritu visible, el espíritu es la naturaleza invisible» afirmará Schelling. La materialización de este saber intuitivo se muestra en la producción estética, pues sólo el arte nos aproxima a lo inefable, creando el artista su propia realidad al igual que Dios creó el mundo.

Frente a la supremacía que otorgaron los románticos al conocimiento intuitivo y la sacralización del arte, Hegel planteará un pensamiento filosófico en el cual la razón se desvincula de esos fundamentos místicos. Para él, el espíritu universal será la suma de todas las manifestaciones humanas de conocimiento, que evolucionará con cada nueva generación hacia una mayor conciencia de sí mismo. Por eso el estudio de la manifestación de la idea a través del arte, la religión y la filosofía se hace fundamental para comprender el espíritu absoluto. En Hegel filosofía y arte convergen en la reflexión estética cuando el arte toma conciencia de su condición autónoma, desvinculándose de las funciones religiosas, morales, políticas o ideológicas que le habían asignado. El arte no se asocia ni con la naturaleza (Romanticismo), ni con los sentidos, sino con la razón universal cuyo fin último es el conocimiento humano. Sin embargo, las relaciones entre arte y filosofía se deteriorarán cuando la forma artística y los contenidos de la idea alteren su equilibrio, momento en el cual aquél perderá su capacidad de representarlos, dando lugar a la muerte del arte [10].

Esta última referencia permite enlazar con el tema de las nuevas tecnologías aplicadas a las actividades estéticas, pues éstas suelen venir acompañadas con la sentencia de muerte del arte, pero a pesar de esa opinión adversa, el arte prosigue. Con la reproductividad mecánica planteada por Walter Benjamín en los años treinta del pasado siglo, las obras de arte copiadas en serie perdieron su aura, característica propia del original. Según él, la multiplicación de reproducciones reemplaza su aparición única por su aparición masiva, por lo que lo reproducido se aproxima a los espectadores suprimiendo distancias. No será hasta los años sesenta cuando la reproducción seriada de obras acerque el objeto artístico a un público mayoritario. Sin embargo, estas obras aún tienen un soporte material. A finales del siglo xx la revolución tecnológica y la digitalización de la imagen generan instrumentos versátiles para la documentación, reproducción iconográfica y creación artística. Por primera vez en la historia, la imagen puede usarse democráticamente, pudiendo estar en todas partes a la vez gracias a su difusión mediática, al tiempo que se diluyen las fronteras entre original y copia, entre objeto e imagen. Como señala acertadamente Deloche en su *Museo Virtual*, el arte ha perdido parte de su aura, se ha relativizado, pasando a integrar un medio más mundano, el de la imagen.

La desmaterialización de la obra plástica ha puesto el acento en la idea o el concepto, pero siempre haciendo uso de las tecnologías para documentarlo — fotografías, videos o internet— o crearlo. El aumento de los medios de producción ha multiplicado el formato artístico provocando un crecimiento de creaciones que incluyen fragmentos de realidad como materia prima, de tal manera que todo producto puede convertirse a su vez en soporte de un nuevo trabajo, pudiendo actuar esas mismas tecnologías como obras de arte.

Pero la creación artística material sigue existiendo y se halla vinculada al museo, que «muestra lo sensible mediante artefactos [11]». La producción de



---

arte contemporáneo gira en torno a las exposiciones, que a su vez se desarrollan en torno al propio museo, aligerando su contenido crítico y manifestándose como «acciones bursátiles estéticas [12]».

*La obra ya demanda el blanco de la pared, desde la cual quiere saltar a ciertos ojos. Ya reclama el vacío de la sala de exposición, en la que inscribe un signo de puntuación. Se inclina ya hacia el catálogo, que asegura su visibilidad in absentia [13].*

Así las cosas, puede decirse que el soporte no define al arte ni determina su calidad, por lo que no puede decretarse su nacimiento o caducidad en virtud del mismo. Kuspit en *El fin del arte* argumentaba que la experiencia estética sólo podía producirse ante la obra física, pero lo cierto es que esta experiencia es tanto intelectual, como sensorial y emotiva, y cada uno la vive de una forma diferente sin importar su consistencia material.

## Los objetos arqueológicos

Los objetos arqueológicos aparecieron como piezas de expolio o como resultado de campañas bélicas, constituyendo colecciones de obras aisladas pertenecientes a civilizaciones remotas. Desde los *nekrokorinthia* de época romana hasta la colección de Julio II instalada en el Palacio del Belvedere, los objetos grecorromanos obtuvieron gran éxito entre el público culto de la época, expandiéndose el coleccionismo de antigüedades por las diferentes cortes gracias al surgimiento de los anticuarios y a la aparición de restos como el *Laocoonte* o la *Domus Aurea*.

Habría que esperar hasta el siglo XVII para que se diversificaran los gustos. A los anteriores materiales, se unen las piezas orientales y las aparecidas en el subsuelo de los diferentes territorios nacionales. Kirchner utilizará el Colegio

---

Romano como espacio expositivo de objetos —arqueológicos, etnográficos, científico naturales, etc.— que los misioneros recogían en América y África, y Demspers despertó el interés por los vestigios etruscos.

Especialmente, desde el descubrimiento de Pompeya y Herculano en el siglo XVIII, se multiplica el interés por las culturas mediterráneas popularizándose los viajes para captar la atmósfera y conocer los restos del pasado. Muchos nacientes museos se abastecieron de testimonios de las culturas egipcias, africanas y americanas, donde el arte de los otros era expuesto para lograr la fascinación por lo exótico.

Las campañas militares de Napoleón en Egipto —tras la cual obtuvo la piedra Rosetta—, o el descubrimiento de Troya por Schliemann generalizarán los viajes y el gusto por Oriente: Egipto, Próximo Oriente o los etruscos coparan el interés. Estos hechos junto a la *Teoría de la evolución* darwiniana y el sistema de las tres edades propuesto por Thomsen, generan un impulso arqueológico sin precedentes en el siglo XIX, que lleva a la realización de las primeras excavaciones metodológicas y al desarrollo del procedimiento de datación tipológica.

Con tales argumentos, no debe extrañar que el objeto arqueológico focalice la atención, convirtiéndose en una entidad para el estudio. Los primeros museos se expusieron para su contemplación, pero la cultura material no dejaba de incrementar su presencia en el museo tanto cualitativa como cuantitativamente. Mientras la arqueología evoluciona acumulando artefactos y contextos, el objeto se desmitifica convirtiéndose en parte de un entorno físico —tanto animal como vegetal— que contiene información del pasado del hombre.

Esta nueva concepción repercute en la forma de mostrar los expositos como parte de una estructura social. Se trata de recrear la memoria del pasado de forma didáctica, una vez reconstruida su historia y estudiados sus aspectos

materiales, formales y decorativos, pues los artefactos serán a partir de ahora documentos.

### Los objetos etnográficos

A mediados del siglo XIX, tanto el Nacionalismo como el Romanticismo recuperan las tradiciones nativas, lo que a su vez repercute en la revitalización de las costumbres populares. Casi al mismo tiempo, los misioneros y exploradores europeos comienzan a describir las tradiciones y utensilios de países coloniales y las Sociedades de Etnología —París, Nueva York o Londres— fijan su interés en la cultura material, estudiando los objetos a través del método comparativo, lo que les ayuda a determinar el grado de civilización de los pueblos.

Serán los países del norte de Europa, como Alemania, Holanda o Francia los que funden los primeros museos con elementos etnográficos [14]. En principio, la característica definitoria de los mismos es que dichas obras no poseen valor estético o artístico, sino que son simples testimonios. Esta noción de testimonio material se ampliará hasta abarcar lo sonoro, visual y simbólico, con lo que los objetos se convierten en manifestaciones de una civilización.

Estos factores permiten realizar las primeras clasificaciones de instrumentos siguiendo criterios geográficos —Von Siebold y su colección japonesa—, o tipológicos —Pitt Rivers y su colección donada a Oxford—, pero sin perder de vista que es un objeto utilitario. A partir de 1909 esta concepción cambia por completo. Apollinaire publica *Sur les muées*, artículo en el que considera a los objetos procedentes de África y Oceanía auténticas piezas artísticas.

Desde entonces, la presentación del objeto en el museo se hará siguiendo dos perspectivas posibles: estética, porque la percepción sensorial se amplifica en la medida en que su funcionalidad se debilita; o cultural, pues todo objeto surgido del pueblo será un elemento material con una fuerte carga emocional capaz de recrear múltiples historias —desde el proceso de manufactura hasta sus usos posibles y probables—. No obstante, no debemos olvidar que su presentación al público no se ha generalizado hasta fechas muy recientes, tal y como intentó demostrar *Lost Magic Kingdoms* (1985), exposición organizada por Sir Eduardo Paolozzi, para la sección etnográfica del British Museum. Se trataba de una muestra de materiales que habían permanecido ocultos en los almacenes de la institución: marfiles esquimales, pinturas aborígenes, una trompeta de cerámica peruana, una máscara de Camerún, y algunos dioses maoríes. En algún momento, el autor llegó a afirmar: «*our culture decides, quite arbitrarily, what is waste and rubbish* [15]».

En opinión de Hooper-Greenhill, esas selecciones presentan una imagen distorsionada del mundo y de la colección, proporcionando información sesgada sobre el objeto que se muestra y una incompleta idea del mundo, en función de unas desiguales relaciones de poder dentro de la sociedad. Conviene no olvidar que el «concepto de museo antropológico es una creación de la sociedad blanca dominante, mientras el contenido del museo es una creación de los nativos dominados [16]».

## Los objetos técnicos

El impulso dado a la educación por la Ilustración en el siglo XVIII supuso la aparición de Academias Científicas que promovieron el conocimiento de las ciencias positivistas y de los saberes aplicados. Los descubrimientos del siglo XVII dieron paso a la materialización de estas ideas en el último tercio del siglo

xviii, época en la que tuvo lugar la Revolución Industrial en Inglaterra con el desarrollo de la energía artificial, los nuevos medios de transporte y el surgimiento de la electricidad. Una industria todavía articulada en torno a la máquina de vapor y la transformación de energía, que favoreció a la metalurgia y las manufacturas textiles, y a cuyo servicio se pusieron las teorías electromagnéticas de Faraday o Maxwell, las químicas de Lavoisier o las biológicas de Lamarck participando también estas disciplinas en esa innovación tecnológica.

Pronto apareció la producción en serie siguiendo unas normas que exigieron un control sistemático de fabricación. Se impedía perder el tiempo en la realización de decoraciones y matices innecesarios con lo que la pieza única desapareció en beneficio del objeto en cadena. Por otra parte, no hay que olvidar que las nuevas herramientas técnicas también integraron las colecciones de las Academias Científicas, aunque en algún momento constituyeran una atracción de *Cabinets de Psysique* de la Francia prerrevolucionaria —la pila volta, el pararrayos de Franklin, el termómetro de Celsius o la botella de Leyden, entre otros muchos inventos—. Por ejemplo, en 1735, el abate Nollet llevó a cabo en público experimentos de física sobre la electricidad que atrajeron y apasionaron a la gente.

Estos elementos que Montpetit denomina «aparatos relevantes de la historia de la ciencia y la técnica [17]», son los instrumentos y objetos que, con una finalidad didáctica, exponen detalladamente el paso de la sociedad tradicional a la sociedad industrial. El museo se convierte en el albergue apropiado para exhibir los instrumentos más recientes creados con modernos métodos de manufactura y realizados con el auxilio de las ciencias contemporáneas.

## Los objetos de Historia Natural

La Naturaleza adquiere una dimensión sublime en el siglo XVIII. Por primera vez se intuye que podía transformar la vida del hombre, modificando profundamente la concepción del universo que existía hasta ese momento. El conocimiento del planeta se amplió considerablemente gracias a los viajes, y la cartografía proporcionó una idea aproximada de los mares y continentes. Las observaciones de Linneo le llevaron a sistematizar rigurosamente las especies, y la *Historia Natural* de Buffon, de espíritu enciclopedista, ya apuntaba la teoría de la evolución.

Muchas colecciones de Historia Natural se formaron en torno al poder real con las aportaciones de las expediciones científicas. Dichos muestrarios estaban compuestos por objetos muy variados del reino mineral, animal y vegetal — huesos, pájaros, pepitas de oro y piezas de carácter etnográfico; minerales y fósiles, plantas y animales—, siendo sus funciones la conservación, el estudio y la difusión.

En el siglo XIX estos museos expusieron especímenes naturales siguiendo criterios taxonómicos, centrándose en el testimonio individualizado de la pieza y acompañándola de una cartela. Eran considerados como galerías-biblioteca, que buscaron técnicas de presentación de objetos más didácticas a través de la exposición en vitrinas y en armarios de ejemplares armados, reconstrucción de escenas mediante maniqués o recreaciones pictóricas. Con el tiempo se tiende a mostrar una selección de entidades contextualizadas acompañadas de dioramas y organizadas según las teorías de la evolución. Dichas colecciones se usaron como medio educativo y como centro de investigación científica, lo que les llevó a poseer dos colecciones. Para los especialistas, el museo era un gran archivo clasificador en el que se conservaban los ejemplares íntegros, respetando sus estructuras internas y sus características externas,

almacenados en armarios y en cajones. Para el público se habilitó un gran espacio donde las colecciones de referencia mostraban distintos aspectos de la naturaleza, y cuya disposición seguía el diseño de los especialistas. Son estas selecciones destinadas al público las que han sufrido más cambios. Su presentación se ha realizado en forma de herbario, naturalizadas o recreadas en resinas sintéticas.

Puede decirse que aunque el museo de Historia Natural muestra series, en contraposición con el objeto único del museo de Bellas Artes, sus exposiciones tienen un trasfondo estético en la representación que intenta simbolizar los conceptos de muerte y vida. En este contexto resulta apropiada la observación de Owen [18] sobre el museo de Ciencias Naturales, que no aspira, como uno de arte, a hechizar el ojo y satisfacer el sentido de belleza. Muchas formas animales provocan nuestro rechazo, por lo que tales atributos deben aprenderse a ver en sus principios rectores invisibles. Su belleza se deriva de la adaptación de la forma a la función fundamentándose estos ajustes en preceptos naturales.

### Los sustitutos

La autenticidad es un valor construido en la modernidad que produce cierto distanciamiento y que ha sido relativizado desde la segunda mitad del siglo XX —desde Strànsky a Riviére—. Ello ha supuesto la proliferación de museos de sustitutos capaces de representar e integrar culturas, pues los objetos del museo no están expuestos simplemente para ser exhibidos y reconocidos como propios, sino también para compartirlos con el otro.

Deloche ha destacado el papel de los sustitutos por su capacidad de «recrear la ilusión sensible del original [19]» actuando como fuente documental de una

---

civilización. Estos duplicados tangibles florecen en la Europa del siglo XIX, paralelamente a la enseñanza del arte y la arqueología, y se multiplicarán en el siglo XX gracias a la reproductividad mecánica. Este sustituto viene a ser un doble del original, «un original que se ignora [20]». Las clonaciones se justifican al considerar el bien común, pues su reproducción permite una difusión más amplia de la obra, o incluso el reemplazo de una pieza que por culpa de alguna patología no puede ser mostrada.

En la actualidad, los sustitutos digitales se inscriben dentro de un proyecto de conocimiento que se describe y archiva en un proceso de revisión constante, garantizando con ello la continuidad del mismo en el transcurso del tiempo. Cuando es realizado en tres dimensiones permite restituir esa intuición sensible del objeto, utilizándose en todo tipo de exposiciones de cualquier naturaleza. Otra de sus ventajas es que favorecen compartir, en condiciones de igualdad y complementariedad, el patrimonio de la humanidad formando una red de relaciones sociales e identidades capaces de representar e integrar culturas, cuestión social importante si tenemos en cuenta la diseminación global de las comunidades.

Existen autores que defienden el uso de la copia frente al original basándose en que la réplica tiene identidad propia como experiencia estética del que la contempla. En este sentido, en la Italia de finales de la década de 1980 se organizó una provocativa exposición *El museo de los museos* [21] que mostraba 120 obras maestras de todo el mundo —la *Venus del Espejo* de Velázquez o la *Anunciación* de Fra Angélico— con una peculiaridad: eran reproducciones mezcladas con obras originales.

Alpha Oumar Konaré, antiguo presidente del ICOM (Consejo Internacional de Museos), recuerda la condición de las copias en los rituales de Mali, en los que un objeto deteriorado es sustituido por una creación idéntica, liberándose así



---

los objetos de la fetichización occidental [22], aunque conservando su simbolismo, pues los

símbolos son ante todo, multívocos y polivalentes, es decir, múltiples en significados y combinaciones. Cambian según el contexto y ganan matices con el uso. Es precisamente esa plasticidad y no su capacidad de representación directa lo que convierte al símbolo en un elemento medular de la acción y el pensamiento humano [23].

Sobre la naturaleza del objeto y sus reproducciones también opina Jorge Wagensber, quién señala que para la ciencia todo son entidades reales, él los llama «realidad concentrada» [24]. Considera que es válida cualquier estrategia que sirva para la divulgación del conocimiento. Por eso habla de la existencia de diferentes grados de realidad de los artefactos. Un objeto original tendría un grado 100, pero su reproducción sería un real menor, aunque existiría como tal puesto que es percibido por el hombre en el espacio. Podrían verse algunas coincidencias con el pensamiento de Guidieri cuando afirma que «el efecto de sustitución genera una dualidad que no tenía anteriormente el objeto. Es como si ahora hubiese dos mitades, dos contenidos, uno —el nuevo— escondiendo al otro, no obstante sin conseguir anularse [25]».

Sin embargo, en el caso de las restituciones patrimoniales, un sustituto de un patrimonio cultural irremplazable es una solución muy pobre. La restitución es la devolución de un objeto, de una identidad y una dignidad pues supone la «apertura hacia el otro, reciprocidad, respeto mutuo, habilidad de escucha, buena fe, la habilidad para alcanzar compromisos, y la voluntad de depender del diálogo para resolver diferencias [26]». Ante estos argumentos un duplicado resulta insuficiente como fuente de información primaria. Así se lo hizo saber Turquía a Alemania en una reunión bilateral, celebrada con el propósito de atender a la petición de devolución de la *Esfinge Boguskoy*. Alemania

manifestó su intención de conservar el original, pero se ofreció a realizar una réplica para Turquía.

Un aspecto muy interesante lo constituye el llamado arte digital que se «abastece de valor a base de explotar lo inmaterial: el deseo y los afectos, la comunicación, la información y las relaciones [27]». Sin duda, formula la cuestión del original y copia permanente por su fácil reproductividad. También plantea el asunto de la variabilidad del formato «html», la posibilidad de modificación en red y su obsolescencia. Aunque muy probablemente el artista haya tenido en cuenta estos factores, al modelo academia le resulta difícil desprenderse de lo físico y aceptar tanta incertidumbre. Jon Ippólito ha expuesto su «Iniciativa del medio variable» basada en documentar la obra, conocer la voluntad del artista y difundir tal documentación sobre la misma para favorecer su recreación. El museo sería el encargado de conservar el sentido original de la creación artística, teniendo la potestad de declarar la «autenticidad de un proyecto», a la vez que se compromete a su traslación a los nuevos medios. Si bien esto garantizaría la perdurabilidad de la obra, genera a su vez otro dilema pues, ¿no se estaría cayendo en la fetichización de un intangible cuya naturaleza digital sólo admite una existencia múltiple y simultánea?

## Concluyendo

En los siglos precedentes, mientras el museo de arte teatralizaba sus salas para presentar sus obras en un contexto apropiado, los objetos etnográficos, científicos o técnicos hacían lo propio resaltando su función utilitaria. Todos insistían en la experiencia visual, pues ver y comprender era inseparable, produciéndose durante la exposición el proceso estético [28].

Con el tiempo los museos se han recreado en la presentación formal convirtiéndose ellos mismos en entidades poseedoras de gran plasticidad. En sus salas es posible jugar con elementos sensitivos y cognoscitivos para construir una escena donde el objeto adquiera la significación deseada. Estos musealia ya no están aislados sino que pertenecen a una serie presentada como un espectáculo, entrando en esa dinámica del consumo a escala global, en la que se devoran producciones culturales al igual que se consume cualquier otro producto mercantilizado [29].

En opinión de Karsten Shubert, el espectáculo es antidemocrático, se apoya en un consumidor pasivo a la búsqueda de emociones intensas y promueve la ignorancia. Además, pervierte la idea original del museo, el *M-factor* del que hablara Gluzinski [30], y hace que las piezas cambien de manos, privatizándose en función de la oferta y la demanda a pesar de los códigos éticos nacionales e internacionales.

Se ignora que todas las obras que se exponen son productos de universos sociales independientes del mundo ordinario y de la lógica de la ganancia. Se trata de piezas que se inscriben dentro de un proyecto de conocimiento ambicioso y en constante revisión. Son documentos de estudio, semióforos, portadores de significados, a los que se les reconocen los valores construidos por la sociedad de la que proceden, productos de un cúmulo de acciones y conocimientos cooperativos. Pero también son nuóforos, portadores de sentidos que percibimos tras su contemplación [31]. Como decía Aurora León, estos artefactos esperan ser acabados por el espectador, contribuyendo a fabricar el presente y modelar el futuro.

## Glosario [32]

MUSEALIA: neologismo que hace referencia al objeto de museo, construido sobre una voz del latín. Un objeto de museo es una cosa musealizada. La expresión «objeto de museo» podría casi pasar por un pleonasma en la medida en que el museo no es solamente un lugar destinado a cobijar objetos, sino también un lugar cuya principal misión es la de transformar las cosas en objetos.

EXPÓSITO (en francés: «expôt»): término formado por analogía con «dépôt» (depósito) que designa todo lo que se expone; pero todo lo que se expone puede tener diversos estatus, incluido el virtual. Hay que diferenciar los expósitos de los musealia, que son los objetos efectivamente musealizados (Desvallées).

MUSEAL: (1) el adjetivo «museal» sirve para calificar a todo lo que es relativo al museo a fin de distinguirlo de otros dominios; (2) como sustantivo, «museal» designa el campo de referencia en el cual se despliegan la creación, el desarrollo y el funcionamiento del museo. Este campo de referencia se caracteriza por la especificidad de su alcance y determina un punto de vista sobre la realidad (considerar una cosa bajo el ángulo museal es, por ejemplo, preguntarse si es posible conservarla para exponerla al público).

SUSTITUTO: se considera opuesto al objeto «auténtico». Aunque no se confunda totalmente con la copia del original (como los calcos de las esculturas o las copias de las pinturas), en la medida en que puede ser creado de manera directa, a partir de la idea o del proceso, y no sólo a través de una copia. Según la forma del original y según el uso que de él deba hacerse, puede ser ejecutado en dos o en tres dimensiones.

## Bibliografía

ALONSO RAMIREZ DE LA PECIÑA, Jesús: «Algunas reflexiones sobre el conocimiento y la divulgación del pensamiento científico», *Mediatika*, 8, 2002, pp. 259-271.

AMES, Michael M.: «Cultural empowerment and museums: opening up anthropology through collaboration», en: Susan Pearce (ed.), *Objects of knowledge*, The Athlone Press, Londres, 1990, p. 159.

ANNIS, Sheldon: «The Museum as Staging Ground for Symbolic Act», *Museum Internacional*, 151, 1986, pp. 68-71.

A POLLINAIRE, Guillaume: «Sur les musées», *Le Journal du soir*, 3 octubre de 1909.

BELLIDO GANT, Maria Luisa: *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Trea, Gijón, 2001.

BORDIEU, Pierre: «Combatir la tecnociencia en su propio terreno», 1999. [<http://pierre-bourdieu.blogspot.com/>]

BREA, José Luis: *Cultura RAM*, Gedisa, Barcelona, 2007.

CASSIRER, Ernst: *Filosofía de las formas simbólicas* (3 vols.), Fondo de Cultura Económica, México, 1971.

CASTELLANOS PINEDA, Alicia: *Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación*, UOC, Barcelona, 2008.

DAVALLON, Jean: «Patrimonio, preservación, investigación, objeto, colección, musealización», en: *Retorno a las bases*, ICOFOM Study series, 38, 2009.

DAVIS, Ann: «Más allá de la repatriación de artefactos indígenas de que manera el museo Glenbow procura cambiar actitudes colonialistas», en: *Alienación y el retorno del patrimonio cultural: una nueva ética global*, ICOFOM Study Series, 39, 2010, pp. 115-123.

DECAROLIS, Nelly: «El valor del patrimonio: entre lo tangible y lo intangible», ICOFOM LAM, La Plata, 8 de noviembre de 2002. [<http://www.museomaritimo.com/adimra/Actividades/Investigacion/Trabajos/Gonet/EL%20VALOR%20DEL%20PATRIMONIO.doc>]

DECLOCHE, Bernard: *El museo virtual*, Trea, Gijón, 2002.

GUIDIERI, Remo: *El museo y sus fetiches*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 71.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *El museo como espacio de comunicación*, Trea, Gijón, 1998, pp. 15-123.

HOOPER-GREENHILL, Eilean: «The Space of the museum», *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, 1, III, 1990.

HUGHES, Philip: *Diseño de exposiciones*, Promopress, Barcelona, 2010.

ICOMOS: «The tangible and the intangible: the obligation and the desire to remember», *ICOMOS News*, 1, X, 2000.

IPPOLITO, Jon: «The Museum of the Future: A Contradiction in Terms?», *Artbyte*, 2, 1998, pp. 18-19.

KUSPIT, Donald: *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2006.

LAFUENTE, Antonio: «El museo como casa de los comunes. Nuevas tecnologías y nuevos patrimonios», *Claves de Razón Práctica*, 157, 2005, pp. 24-31.

LEÓN, Aurora: *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Cátedra, Madrid, 1990.

MAIRESSE, François; DESVALLEES, André y DELOCHE, Bernard: «Conceptos fundamentales de la museología», en: *Retorno a las bases*, ICOFOM Study series, 38, 2009, pp. 17-128.

MAROEVIC, Ivo: «El rol de la musealidad en la preservación de la memoria», 1997.

[[http://www.icofomlam.org/files/13\\_maroevic\\_musealidad\\_en\\_la\\_preservacion\\_de\\_la\\_.pdf](http://www.icofomlam.org/files/13_maroevic_musealidad_en_la_preservacion_de_la_.pdf)]

MAROEVIC, Ivo: *Introduction to museology: The european approach*, Verlag Dr. Christian Muller-Straten, Múnich, 1998, pp. 209-222.

NAVARRO, Oscar: «Museos y museología: apuntes para una museología crítica», ICOFOMA LAM, Córdoba, 5-15 de Octubre de 2006. [[http://www.icofom-lam.org/files/museos\\_y\\_museologia\\_critica\\_-\\_copia\\_2.pdf](http://www.icofom-lam.org/files/museos_y_museologia_critica_-_copia_2.pdf)]

OWEN, Richard: *On the extent and aims of a national museum of natural history: including the substance of a discourse on that subject, delivered at the Royal Institution of Great Britain, on the evening of Friday, April 26, 1861*. Saunders, Otley and Co., Londres, 1862.

PAOLOZZI, Eduardo: *Lost magic kingdoms and six paper moons from Nahuatl: an exhibition at the Museum of Mankind*, British Museum Press, Londres, 1985.

RAMÍREZ, Juan Antonio: «La crítica y la historia del arte frente a los derechos de reproducción», *Lápiz*, 217, 2005, pp. 26-41.

RAMOS LINAZA, Manuel: «El fenómeno social de las exposiciones temporales», *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 34, 2001, pp. 146-158.

RODRÍGUEZ ARKAUTE, Natxo: *Artes visuales y Cultura Libre. Una aproximación copyleft al arte contemporáneo*, Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2008, p. 87

SHUBERT, Karsten: *El museo. Historia de una idea. De la Revolución Francesa a hoy*, Turpiana, Granada, 2008.

SLOTEDIJK, Peter: «El arte se repliega en sí mismo», *Revista Observaciones Filosóficas*, 2005.

[<http://www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html>]

The Telegraph, 23 de abril de 2005, Obits, «Sir Eduardo Paolozzi». [<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1488447/Sir-Eduardo-Paolozzi.html>]

TUSQUETS BLANCA, Oscar: *Todo es comparable*, Anagrama, Barcelona, 2003, pp. 13-39.

VAN MENSCH, P.: *Towards a methodology of museology*, Thesis (Ph.D.), University of Zagreb, 1992. [[http://www.muuseum.ee/en/erialane\\_areng/museologiaalane\\_ki/p\\_van\\_mensch\\_towar/](http://www.muuseum.ee/en/erialane_areng/museologiaalane_ki/p_van_mensch_towar/)]

VASQUEZ ROCCA, Adolfo: «Estética de la virtualidad y deconstrucción del museo como proyecto ilustrado», *Nómadas*, 28, 2008, pp. 122-127.

## Notas

[\*] Doctorando de Historia del Arte en la Universidad de Granada  
anabelfemo@gmail.com



[1] VASQUEZ ROCCA, Adolfo: «Estética de la virtualidad y deconstrucción del museo como proyecto ilustrado», *Nómadas*, 28, 2008, pp. 122-127.

[2] Conferencia de Derechos Humanos, Viena, 14 al 25 de junio de 1993.

[3] DECLOCHE, Bernard: *El museo virtual*, Trea, Gijón, 2002, p. 70.

[4] LAFUENTE, Antonio: «El museo como casa de los comunes. Nuevas tecnologías y nuevos patrimonios», *Claves de Razón Práctica*, 157, 2005, pp. 24-31.

[5] ICOMOS: "The tangible and the intangible: the obligation and the desire to remember", *ICOMOS News*, 1, X, 2000.

[6] VAN MENSCH, P.: *Towards a methodology of museology*. Thesis (Ph.D.). University of Zagreb, 1992.  
[[http://www.muuseum.ee/en/erialane\\_areng/museoloogialane\\_ki/p\\_van\\_mensch\\_toward/](http://www.muuseum.ee/en/erialane_areng/museoloogialane_ki/p_van_mensch_toward/)]

[7] «Cuando el hombre se sitúa ante el objeto estético trasciende su singularidad y se abre al universo humano» en HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *El museo como espacio de comunicación*, Trea, Gijón, 1998, pp. 15-123.

[8] Idea de museología crítica basada en los principios doctrinales de la filosofía crítica de Adorno. Cit. NAVARRO, Oscar: «Museos y museología: apuntes para una museología crítica», ICOFOM LAM, Córdoba, 5-15 de octubre de 2006.  
[[http://www.icofom-lam.org/files/museos\\_y\\_museologia\\_critica\\_-\\_copia\\_2.pdf](http://www.icofom-lam.org/files/museos_y_museologia_critica_-_copia_2.pdf)]

[9] Kant investigó acerca de lo que sucede cuando nos deleitamos ante una obra de arte sin servir a otros intereses que a la propia vivencia artística, llegando a la conclusión de que en ese momento nos acercamos a la percepción de la «cosa en sí», algo que no puede expresarse de manera racional. De esta forma, asigna al arte el papel de mediador entre razón y sensibilidad.

[10] La idea se manifiesta en el arte a través de las relaciones entre contenido y forma. Hegel distingue un primer momento relacionado con la arquitectura de culto egipcia,

---

india y hebrea, en el que la forma no expresa la idea, sino que le adjudica un significado. Un segundo momento, en el que forma y contenido alcanzan el equilibrio representando el espíritu absoluto, durante el Clasicismo griego. Y por último, un momento en el que el contenido rebasará la forma, durante el Romanticismo. A partir de entonces el arte pierde su inocencia, ya no hay vuelta atrás, comenzando a cuestionarse y reflexionando sobre sí mismo.

[11] DECLOCHE, Bernard: ob. cit., p. 81.

[12] SLOTERDIJK, Peter: «El arte se repliega en sí mismo», *Revista Observaciones Filosóficas*, 2005. [<http://www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html>]

[13] Ib.

[14] El Royal Museum for Central Africa (RMCA) en Tervuren, Bélgica, fue fundado por Leopoldo II en 1897 como una «ventana al África Central» para la gente de Bélgica. Cuenta en su web que el «museo es el hogar de algunas colecciones verdaderamente notables». Su repertorio de objetos etnográficos de África Central es, de hecho, única en el mundo con más de 500 000 piezas.

[15] «Sir Eduardo Paolozzi» [<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1488447/Sir-Eduardo-Paolozzi.html>]

[16] AMES, Michael M.: «Cultural empowerment and museums: opening up anthropology through collaboration», en: Susan Pearce (ed.), *Objects of knowledge*, The Athlone Press, Londres, 1990, p. 159.

[17] CASTELLANOS, Patricia: *Los museos de ciencias y el consumo cultural*, UOC, Barcelona, 2008, p.116.

[18] «Un museo de la naturaleza no apunta, como uno de arte, simplemente a encantar el ojo y agradar al sentido de la belleza y de la tolerancia», cit. OWEN, Richard: *On the extent and aims of a national museum of natural history: including the substance of a discourse on that subject, delivered at the Royal Institution of Great*

*Britain, on the evening of Friday, April 26, 1861.* Saunders, Otley and Co., Londres, 1862.

[19] DELOCHE, Bernard: ob. cit., p. 139.

[20] Ib., p. 166.

[21] RAMOS LINAZA, Manuel: «El fenómeno social de las exposiciones temporales», *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 34, 2001, pp. 146-158.

[22] Oumar Konare, Alpha «Originaux et objets substitutifs dans le musee», cit. DELOCHE, Bernard: ob. cit., p. 144.

[23] ANNIS, Sheldon: «The Museum as Staging Ground for Symbolic Act», *Museum Internacional*, 151, 1986, pp. 68-71.

[24] CASTELLANOS PINEDA, Alicia: ob. cit., p. 116.

[25] GUIDIERI, Remo: *El museo y sus fetiches*, Tecnos, Madrid, 1997, p. 71.

[26] Bouchard and Taylor cit. DAVIS, Ann: «Más allá de la repatriación de artefactos indígenas de que manera el museo Glenbow procura cambiar actitudes colonialistas», en: *Alienación y el retorno del patrimonio cultural: una nueva ética global*. ICOFOM Study Series, 39, 2010, pp. 115-123.

[27] RODRÍGUEZ, Natxo: ob. cit., p. 87.

[28] Para Guarini el proceso de estetización consiste en hacer derivar el objeto funcional hacia un universo de objetos susceptibles de adquirir un valor de exposición que otorga el museo.

[29] «Más ganancias, menos cultura» [<http://pierre-bourdieu.blogspot.com/>]

[30] M-factor es la esencia del museo y hace referencia a la atribución y la transmisión de valores simbólicos a través de los objetos. Cit. MAROEVIC, Ivo: *Introduction to*

*museology: The european approach*, Verlag Dr. Christian Muller-Straten, Múnich, 1998, pp. 209-222.

[31] DAVALLON, Jean: «Patrimonio, preservación, investigación, objeto, colección, musealización», en: *Retorno a las bases*, ICOFOM Study series, 38, 2009.

[32] Las definiciones del glosario son extractos de las realizadas por MAIRESSE, François; DESVALLEES, André y DELOCHE, Bernard: «Conceptos fundamentales de la museología», en: *Retorno a las bases*, ICOFOM Study series, 38, 2009, p. 17-128.