

Complutum

ISSN: 1131-6993

<https://dx.doi.org/10.5209/cmpl.85247>EDICIONES
COMPLUTENSE

Museos y patrimonios en el siglo XXI. Teorías y metodologías de acción

Francisca Hernández Hernández¹

Fechas: Recibido: 16/11/21 / Aceptado: 22/12/22

Resumen. El tema que presento como homenaje al Profesor Martín Almagro-Gorbea me lleva a analizar los cambios que los museos y los patrimonios han ido experimentando desde la década de los 80 del siglo pasado hasta el momento actual. Cambios que tienen mucho que ver con las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales de la sociedad y que han llevado a los museólogos a plantearse una serie de reflexiones y, en muchos casos, también a una redefinición de la propia razón de ser de los museos y de los patrimonios, así como de la misión que están llamados a desempeñar. Todo ello ha contribuido a utilizar una metodología y un discurso museológico nuevos que ha tenido también en cuenta la importancia de la naturaleza como patrimonio.

Palabras clave: Museos; Patrimonios; Discurso museológico; Nuevas metodologías; Patrimonialización de la naturaleza.

[en] Museums and heritage in the 21st century. Theories and methodologies of action

Abstract. The theme that I present in tribute to Professor Martín Almagro analyses the changes that museums and heritage sites have undergone from the 1980's to the present time. These changes include social, political, economic, and cultural transformations of society. This leads museologists to reflect, and in many cases redefine what museums and heritages truly represent. This also allows for a reflection upon the mission they are called to carry out. All this has contributed to using a new methodology and museological discourse that also takes into account the importance of nature as heritage.

Keywords: Museums; Heritage; Museological discourse; New methodologies; Patrimonialization of nature.

Sumario: 1. Nuevas formas de concebir los museos y los patrimonios. 2. La necesidad de adoptar nuevas metodologías. 3. Los nuevos museos. 3.1. Los museos de sociedad. 3.2. Los Museos Coloniales. 4. El discurso museológico de los museos de arte contemporáneo. 5. Los centros culturales como nuevos espacios de creación. 6. La patrimonialización de la Naturaleza. 7. Los museos y el patrimonio ante el tema de la sostenibilidad medioambiental. 7. Conclusión. Bibliografía

Cómo citar: Hernández Hernández, F. (2023). Museos y patrimonios en el siglo XXI. Teorías y metodologías de acción. *Complutum*, 34 (Núm. Especial): 283-295.

1. Nuevas formas de concebir los museos y los patrimonios

A finales del siglo XX surge un gran interés por el patrimonio cultural. Concretamente, en Francia, 1980 fue declarado año del Patrimonio, avalado por una serie de publicaciones que ponen en valor la toma de conciencia que,

sobre el tema, tienen los ciudadanos y el Estado. Uno de los primeros trabajos publicados fue el de *La Notion de patrimoine* (Babelon y Chastel 1980) que analiza cómo se ha ido configurando el Patrimonio Cultural a lo largo de la historia. Por otra parte, *Les lieux de mémoire*, de P. Nora et al. (1984, 1986, 1992) supuso una nueva manera de abordar la memo-

¹ Departamento de Prehistoria
Universidad Complutense de Madrid
francisc@ucm.es

ria desde el presente. En dicha obra se exponen reflexiones de diferentes investigadores sobre los lugares más significativos de Francia. En la *L'Allégorie du patrimoine* de François Choay (1992), se desarrolla el concepto de monumento histórico y su conservación, mientras que en *L'utopie française. Essai sur le patrimoine* de Jean Michel Leniaud (1992) se aborda el estudio del patrimonio desde diferentes puntos de vista y *La valeur économique du patrimoine* de Xavier Greffe (1990) se centra en el tema de la oferta y demanda del patrimonio desde el punto de vista económico.

Durante estos años, tiene lugar la ampliación del concepto de patrimonio a elementos que antes no estaban definidos como tales y también se extiende respecto al ámbito territorial, que puede ser de carácter local, nacional y mundial. Es interesante la idea de Hartog (2003) cuando afirma que el patrimonio es un recurso en tiempo de crisis, porque el mundo en el que vivimos está cambiando hacia un mundo que hemos perdido. Así podemos comprobarlo cuando tuvo lugar la reunificación de Alemania y la destrucción del muro de Berlín en 1989, cuyos fragmentos se vendieron como piezas originales y auténticas reliquias, hecho que supuso un hito en el cambio de conceptualización del patrimonio.

El concepto de patrimonio ha variado a lo largo del tiempo, desde considerarlo por su valor de antigüedad o por su valor artístico o histórico, hasta llegar al concepto de bien cultural que, independientemente de su valor material, tiene un valor inmaterial en cuanto que todos los ciudadanos pueden disfrutar de dichos bienes. La Comisión Franceschini entendía por bien cultural “todo bien que constituya un testimonio material dotado de valor de civilización”. En este sentido, hoy, dentro del patrimonio cultural, se incluye tanto el material como el inmaterial, el natural, el mueble y el inmueble. No solo los bienes antiguos, sino también los presentes. Como ejemplo, tenemos que hoy nadie duda del valor cultural del edificio museo Guggenheim de Bilbao, ni de otras realizaciones artísticas actuales. Concepto que puede extenderse a tantos otros elementos de la vida diaria que, sin tener un valor artístico, forman parte del patrimonio cultural y se exhiben en los museos.

Paralelamente al concepto de patrimonio se han ido configurando las colecciones de arte, de historia natural, de arqueología y de historia, que han dado lugar a los grandes museos

decimonónicos. Estos abarcaban todos los campos del saber de ese momento, a los que se fueron añadiendo los museos coloniales y otros museos etnológicos que intentaban reflejar las formas de vida que estaban desapareciendo con la industrialización. En los últimos años del siglo XX asistimos a una serie de movimientos en el mundo de los museos que van a cristalizar en el siglo XXI.

En este cambio de siglo hay que destacar el desarrollo del concepto de patrimonialización, que consiste en el reconocimiento de un objeto como patrimonio cultural sin que tenga los valores que tradicionalmente se asignaban al patrimonio y que está muy relacionado con el desarrollo de la antropología social. Así, desde la perspectiva antropológica, el reconocimiento de un objeto como patrimonio es considerado por Davallon (2014:52) como un constructo social a través del cual es la sociedad la que lo reconoce, declara, conserva y difunde a través de los objetos de los museos, que entran a formar parte del patrimonio cultural. Dicho fenómeno se desarrolla a través de un proceso que conlleva tener en cuenta varios aspectos. En primer lugar, que la sociedad haya reconocido y valorado el objeto como tal y lo conserve, que haya sido objeto de investigación y aporte nuevos conocimientos, que el objeto sea declarado como patrimonio, que se permita su acceso a la comunidad a través de la exposición y, finalmente, que se transmita a las generaciones futuras (*Ibid.* 50-60).

Un paso importante en la ampliación del concepto de patrimonio tuvo lugar durante la celebración de la XXXII Conferencia General de la Unesco en octubre de 2003, donde se aprobó la Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, ofreciendo una ampliación del mismo. Esta proclamación del patrimonio cultural inmaterial coincide con un momento en el que éste se ve amenazado por la globalización que conlleva la unificación de culturas, por el turismo, por la degradación del medio ambiente o por los conflictos armados. Al mismo tiempo, se le considera como un patrimonio vivo, fuente de identidad y de diversidad cultural. De ahí la necesidad de preservarlo y transmitirlo a las generaciones futuras.

Con anterioridad a la declaración de la Unesco sobre la protección del patrimonio inmaterial, éste ya era objeto de estudio en diversos museos puesto que, a veces, el valor inmaterial es inseparable del material, tal como puede comprobarse en el Musée de la

civilisation de Quebec (Canadá) que, desde su inauguración en 1988, ha incorporado el patrimonio inmaterial en sus exposiciones. Como ejemplo, tenemos la exposición permanente *Mémoires*, cuyo tema central era la identidad de los ciudadanos de Quebec, inspirada en la obra de Pierre Nora sobre la memoria colectiva (Bergeron 2003: 8; 2007).

Hemos de señalar que, desde hace algunos años, estamos asistiendo a un tratamiento conjunto del patrimonio y de la museología, puesto que ambos están estrechamente relacionados, de manera que los museos no pueden separarse de la historia del patrimonio, al tener éstos su origen en la propia noción de patrimonio con la finalidad de protegerlo y conservarlo para darlo a conocer a la sociedad. Observamos cómo los viejos museos han necesitado de una renovación profunda, tanto desde el punto de vista formal como conceptual, llegando a presentarse con nuevos nombres que serán el reflejo de un patrimonio etnográfico que se ha ido configurando en las distintas sociedades.

No es de extrañar que algunos autores se hayan planteado repensar la museología y hayan adoptado nuevas posturas en estrecha relación con el patrimonio en su conjunto, vinculando la teoría de la museología con el fenómeno patrimonial. De este modo, la nueva ciencia nos ha de proporcionar la estrategia que mejor nos sirva para cuidar, proteger y comunicar el patrimonio. Así, autores como Tomislav Sola (1997), en algunas de sus últimas publicaciones, llega a concebir la museología como ciencia del patrimonio y ha propuesto términos como “heritología” y “mnemosofía”, en un intento de ofrecernos una definición útil y abierta del patrimonio y sus formas de organización (Sola 2015: 19). Este paso es importante porque incluye todo el patrimonio cultural y natural, material e inmaterial, mueble e inmueble. Frente al museo tradicional, surgen una serie de museos vinculados al territorio como los parques naturales, ecomuseos y parques arqueológicos. Se trata de espacios donde la relación hombre-cultura-naturaleza se hace cada vez más amplia. Aparece el concepto de patrimonio integral, que se construye sobre una percepción holística del medio ambiente.

Esta nueva y amplia concepción de la museología ha cambiado nuestra visión de los museos puesto que el nuevo enfoque considera el museo tradicional o institucional como un medio y no como un fin de la museología. En efecto, uno de los fines de la museología es la

de establecer una pluralidad de formas museables y contribuir al desarrollo de los museos, teniendo en cuenta la diversidad de factores sociales y culturales propios de cada contexto. Podemos afirmar que la museología ha entrado en una nueva era en la que se están generando nuevas concepciones y formas de museos, así como diferentes maneras de gestionarlos, atendiendo a su función y proyección social. En este sentido, cualquier proyecto de museo debe tener en cuenta su contexto geográfico, histórico, étnico y social y, en consecuencia, a la hora de programar su creación habrá que preguntarse quién ha de decidir sobre el museo, cómo se va a gestionar y qué mensaje se desea transmitir. (Hernández 2007). El patrimonio y la museología están llamados, por tanto, a caminar juntos en un intento de asumir, de manera integral, cualquier dimensión que afecte al ser humano en su totalidad.

2. La necesidad de adoptar nuevas metodologías

Según la teoría de Andy Hargreaves (2003), enseñar en la sociedad del conocimiento supone estar dispuestos a experimentar un cambio radical que exigirá potenciar la creatividad, la inventiva, la investigación, el trabajo en equipo y la formación permanente, así como la capacidad de enfrentarse a los cambios que estamos experimentando en la sociedad globalizada del siglo XXI. Dentro del campo del patrimonio y de los museos también se necesita una nueva forma de abordar la realidad cultural, que se nos pone de manifiesto cuando nos situamos ante ellos. Es evidente que hoy se nos presentan nuevas propuestas museológicas y museográficas, que nos exigen adoptar una metodología diferente a la tradicional. Para Juan Carlos Rico (2012, 2014), dicha metodología exige nuevos métodos en la forma de pensar, nuevos procesos en la forma de trabajar y nuevos aprendizajes en la forma de aprender y enseñar.

En primer lugar, los museos han de prestar atención a los principios teóricos y metodológicos en el proceso de conservación, investigación y exposición de los objetos patrimoniales en cuanto son considerados objetos de conocimiento científico. Una de las tareas de los museos es generar y transmitir conocimientos a través de la investigación de sus colecciones y han de hacerlo al unísono con las universidades y otras instituciones científicas, evitando que

éstas se apropien del área del conocimiento. Dichas instituciones se necesitan mutuamente y están obligadas a dialogar y entenderse entre sí porque los especialistas y conservadores reciben su formación en los centros académicos y éstos se ven obligados a recurrir a los museos para estudiar los objetos que se custodian en sus almacenes y se exponen en sus salas (Vega 2019: 152). Pero también han de tener en cuenta los métodos y las técnicas que han de utilizarse para conseguir una buena práctica de trabajo en los museos que favorezca la adecuada interpretación, conservación y presentación del patrimonio. A la hora de trabajar en los museos, se ha de tener muy presente la importancia que se ha de dar a la interacción de las distintas disciplinas, asumiendo la interdisciplinariedad como práctica imprescindible para el adecuado funcionamiento de los proyectos y acciones museísticas. Habrá que tener en cuenta los principios de la antropología y de la psicología social, que nos ayudarán a conocer mejor las características de los visitantes de cara a poderles ofrecer una visión lo más amplia posible del patrimonio y del museo (Rico 2014).

En segundo lugar, las nuevas metodologías elegidas para exponer el contenido de los museos y del patrimonio han de fomentar la participación comunitaria como método de trabajo en equipo, en el que se puedan compartir ideas nuevas relacionadas con la construcción de conocimientos museológicos y museográficos. La metodología participativa ha de ser entendida como un proceso de trabajo en el que los ciudadanos que colaboran en dicha construcción son considerados como agentes activos que, junto con el personal especializado, se involucran en la elaboración del proyecto museístico y tratan de observar, analizar y dar respuestas a los planteamientos y necesidades que vayan surgiendo a lo largo del mismo.

En tercer lugar, los museos no solo han de preocuparse del pasado, sino que han de hacer frente a las exigencias del presente. Eso significa que los museos están llamados a exponer todos aquellos aspectos culturales de sus colecciones que tienen que ver con el pasado, enlazándolos con el tiempo presente, de manera que el conocimiento adquirido de dicho pasado nos ayude a comprender mejor y a transformar nuestro presente. No hemos de olvidar que existen diferentes formas de concebir el pasado, la historia y los patrimonios culturales. Por eso, solo desde una visión crítica de las mismas,

que vaya unida a la realidad que nos toca vivir, es posible asumir los valores que encierran los objetos del museo y valorarlos como elementos enriquecedores para las personas que los contemplan. En la medida que los museos tratan de elaborar un relato del pasado, insertándolo en el presente, para que sea revisado y revalorizado o criticado, las personas se involucrarán más y mejor en el proyecto del museo.

Respecto a la necesidad de que los museos asuman las exigencias de una sociedad que es muy sensible a la protección del medioambiente y de la ecología, será preciso elegir una metodología de trabajo que posibilite crear unas condiciones de sostenibilidad institucional que les permita llevar a cabo una gestión museológica adaptada a las necesidades y exigencias del medio, teniendo en cuenta la colaboración con la comunidad en todas las actividades que vayan dirigidas a la preservación de los diferentes recursos del patrimonio cultural, natural, material e inmaterial y contribuyan al desarrollo del entorno (DeCarli 2004).

Con la globalización hemos caído en la cuenta de que estamos llamados a vivir en un mundo donde nos encontramos intercomunicados y observamos cómo, sirviéndonos de las nuevas tecnologías, podemos compartir conocimientos y experiencias de manera inmediata con cualquier habitante del planeta. Uno de los grandes retos de los museos es aceptar y asumir los cambios que le proporcionan las nuevas tecnologías, adecuando sus contenidos y planteamientos de difusión a una sociedad abierta y participativa. No hemos de olvidar que aquellos ofrecen unas posibilidades de comunicación extraordinarias que hacen que, dentro del museo, se pase de un concepto pasivo del visitante y de las colecciones, a un nuevo modelo más activo y dinámico donde, incluso, se puede llegar a gestionar sus propios contenidos. El conocimiento ya no se concentra exclusivamente en unos determinados espacios físicos, como pueden ser los museos y las bibliotecas, sino que se encuentran también en los nuevos dispositivos móviles, que nos permiten acceder a los contenidos y a los espacios expositivos de los museos para poder disfrutar de ellos.

3. Los nuevos museos

Los museos son instituciones que están siempre en un continuo proceso de transfor-

mación, de cambio y de renovación porque forman parte de la sociedad y ésta también está siendo objeto de transformaciones muy importantes. No solo se puede afirmar, con Pepe Serra, director del Museo Nacional de Cataluña (MNAC), que los museos han experimentado muchos más cambios en estos últimos veinte años que en los últimos doscientos, sino que también se ha reflexionado y se han publicado muchos más libros sobre ellos. Eso significa que los museos de hoy no tienen mucho que ver con la idea que se tenía cuando fueron creados porque el contexto y las circunstancias sociales son distintas. Si los museos pretenden ser significativos para la sociedad actual no pueden desentenderse de ella, sino que han de apostar por adentrarse en la dinámica virtual y digital y han de dar cabida a la pluralidad de relatos. Necesitan ser más participativos, más dialogantes, más democráticos y más inclusivos porque la cultura es patrimonio de todos y no solo de unos pocos. Los museos han dejado su tradicional atrincheramiento y se han abierto de par en par, dejando caer sus muros, dispuestos a acometer los grandes retos a los que se ven obligados a enfrentarse en nuestros días. Y, para ello, se necesita de mucha imaginación y creatividad, pero también de mucho coraje para afrontar las tareas que se exigirán en el futuro. En definitiva, los museos han de estar dispuestos a abrirse al mundo, reinventándose a sí mismos, para dejar que los hombres y las mujeres de nuestro tiempo se hagan preguntas y busquen respuestas sobre cómo piensan, desean y sueñan que sea el mundo en el que vivimos y en el que deseamos construir en el futuro.

Puede observarse cómo, ante el gran interés detectado en la sociedad por la creación de nuevos museos, se ha llegado a trivializar el propio concepto de museo, dando paso a una cierta desvirtualización del mismo porque ya todo es museable. Esto ha dado lugar al concepto de patrimonialización, que ha favorecido la preservación y difusión del patrimonio integral. De este modo, ha surgido un nuevo concepto de museo, convencidos de que éste necesita revisarse, recrearse y renovarse al mismo ritmo que la sociedad contemporánea se va renovando y haciéndose planteamientos diferentes a los existentes hasta este momento. Estamos pasando de un concepto del museo eminentemente europeo a otro más plural y universal en el que se respetan, aprecian y va-

loran otras formas diferentes de ver el mundo y de entender las culturas de los distintos pueblos. Se pasa, así, de una visión eurocentrista del museo a otra más propia del multiculturalismo policéntrico, en el que los individuos y las comunidades son los que propician el intercambio cultural, al experimentar la necesidad del cambio y de la renovación. Con ello, gana Europa y se enriquece el resto del mundo porque se universaliza la cultura y se abren los ojos y los oídos a nuevas propuestas y sugerencias, que nos hacen ver la vida de otra manera.

Frente a una sociedad que valora extremadamente el ocio y el divertimento, los museos han tenido que enfrentarse a la dura competencia de otras ofertas lúdicas y festivas, presentándose a la sociedad como un espectáculo más, apostando por una presentación de sus contenidos que favorezca la activación de las emociones y de las sensaciones corporales. La conclusión que se extrae de esta situación es que cualquier experiencia museológica ha de procurar convertirse en una experiencia de aprendizaje y educación, pero también de descubrimiento y diversión. El conocimiento y la cultura no tienen por qué ser aburridos, tal como lo demuestran muchas de las experiencias que se han llevado a cabo con la intención de dinamizar la vida de los museos. Si, como afirma el ICOM, el 90% de los museos tienen menos de 50 años, hemos de reconocer que no podemos analizarlos ni estudiarlos con categorías del pasado (Grau 2009/2010: 30), sino que tendremos que enfrentarnos a ellos desde presupuestos totalmente nuevos porque los contextos en los que éstos han surgido son muy diversos. Por eso, al hablar de los nuevos museos hemos de preguntarnos a qué museos nos estamos refiriendo.

3.1. Los museos de sociedad

En primer lugar, hemos de prestar atención a los museos de sociedad, fruto del fenómeno de la multiculturalidad, que abre las puertas a una concepción del museo inclusivo. El estudio de los museos de la Civilización Canadiense, con sus características peculiares, dará paso a la transformación paulatina de los tradicionales museos de etnología y antropología en museos de sociedad, debido a la profunda crisis que aquellos estaban experimentando a partir de los años noventa, cuestionando seriamente la forma de exponer e interpretar las culturas de los distintos pueblos. En consecuencia, los

museos coloniales se abren a nuevos discursos, aparecen los museos de inmigración, los museos de historia comienzan a tratar el tema de la inclusión social y los museos europeos de sociedad adquieren nuevos nombres y proponen nuevos conceptos, mientras que se van consolidando los museos comunitarios en Latinoamérica.

Conceptos como inmediatez y universalidad facilitan que podamos estar compartiendo a escala planetaria nuestras costumbres, tradiciones y visiones de la vida. Pero si, por una parte, esto nos enriquece, por otra, también puede llegar a empobrecernos, si nos dejamos llevar por una homogeneización universal que conduzca a la desaparición de las características propias, que nos diferencian y distinguen de los demás. El hecho de que el museo haya pasado de ser concebido casi exclusivamente como un producto de la sociedad occidental, a convertirse en un fenómeno universal, nos está señalando cómo, a pesar de las diferencias culturales, los pueblos del mundo coinciden en señalar la importancia que el museo posee para la conservación de la memoria.

Es evidente, por tanto, que los museos están experimentando un doble movimiento de globalización y homogeneización que nos presenta una visión semejante, independientemente de que nos encontremos en un continente u otro, perdiendo su propia especificidad y dando pie a pensar que todos los museos son iguales. Si esto es así, el museo perdería su razón de ser. De hecho, puede convertirse también en un mero producto de mercado, donde lo que interesa es venderlo sin que importe demasiado el cómo se haga. Los museos han de narrar su propia historia porque eso significa que tienen conciencia de lo que son, pero también necesitan contar con las historias de los demás museos y pueblos porque así aprenden que es posible enriquecerse mutuamente con sus aportaciones. No existe un museo igual a otro y pretender homogeneizarlos a todos es caer en un error imperdonable e ineficaz.

Si los museos quieren ser reconocidos y tenidos en cuenta por la sociedad, han de esforzarse en presentar unos relatos que sean capaces de expresar, de manera clara y eficaz, su propia historia. Pero han de hacerlo desde una visión global de la cultura que evite, por una parte, la homogeneización centralista propia de los grandes museos y, por otra, la desaparición de la multiculturalidad que distingue a los pequeños museos. Es decir, tendrán que re-

valorizar lo local y lo nacional, lo antiguo y lo nuevo para enmarcarlo dentro de lo universal y mundial. Ciertamente, tanto los museos universales como los museos nacionales y locales están llamados a ejercer una función difusora del desarrollo de la cultura, cada uno desde su propia peculiaridad, evitando todo atisbo de marginación o de exclusión cultural. Porque, si el patrimonio es universal, los museos no pueden dejar de expresar la riqueza de la diversidad cultural que existe en el mundo, y convertirse en un instrumento de comunicación para toda la humanidad. Por eso, necesitamos elaborar una museología alternativa que, asumiendo los retos de la globalización, sea capaz de ofrecer experiencias liberadoras y renovadoras para toda la sociedad.

El primer reto que la globalización plantea a la museología es la apertura a un diálogo con los objetos y la realidad que los circunda, dando lugar a la aparición de narraciones plurales que no se fundamenten en conocimientos hegemónicos y verdades absolutas, sino en pensamientos y acciones que sean el resultado de las relaciones que se dan entre el museo y la sociedad. Otro reto será la toma de conciencia de la función social de los museos, que han de evitar que los espacios y las narrativas que se presentan sean siempre unidireccionales y no den oportunidades para que surjan otras propuestas alternativas surgidas de la participación comunitaria. También habrá que ver cómo se afronta el hecho de la universalización y homogeneización de los museos que se da en la actualidad, respetando la pluralidad y evitando cualquier intento de uniformidad y pérdida de identidad. En ningún otro sitio mejor que en los museos percibimos la presencia de multitud de culturas desconocidas para nosotros, pero que, no por eso, dejan de ser un elemento enriquecedor y sugestivo que hemos de valorar y reconocer.

3.2. Los Museos Coloniales

Dentro del conjunto de los museos etnológicos, los museos coloniales quedaron desfasados por la forma de presentar las otras culturas, lo que supuso que, en los años 70, entraran en crisis. Según Roigé i Ventura (2014: 28), las razones no fueron otras que la presentación museográfica de los objetos ya era incapaz de explicar la cultura de otros pueblos, que la forma de relacionarse con otras culturas ya no respondía a los esquemas propios de una vi-

sión exótica de las mismas y, finalmente, que había que superar una visión excesivamente colonialista. De este modo, los museos coloniales tuvieron que reestructurarse, renovando sus contenidos y adaptándolos a las necesidades del presente. Eso ha posibilitado la creación de nuevos discursos en los que se presenta una visión distinta de sus colecciones.

Una gran mayoría de museos europeos, en su intento de renovación, hacen hincapié en el cambio de representación de las otras culturas debido a la transformación de la sociedad europea en relación con el colonialismo, como sucede en el Rijkmuseum Volkerkunde de Leyden, en el Världskulturmuseet de Gotemburgo o en el Wereldmuseum de Rotterdam. También puede comprobarse en las nuevas salas del Museum für Volkerkunde de Viena o en los nuevos planteamientos del Museum für Volkerkunde de Berlín y en el Royal d'Afrique Centrale de Tervuren, cerca de Bruselas (Rinçon 2005: 112). Lo mismo ocurre con otros museos, como el Musée de la Civilisation de Québec, el National Museum of the American Indian en Washington, el Museum of Anthropology of the University of British Columbia en Vancouver, el Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa o el National Museum of Australia en Canberra.

Respecto al Världskulturmuseet de Gotemburgo, hemos de señalar que los problemas a los que ha de hacer frente son semejantes a los de otras instituciones con colecciones procedentes del colonialismo. Por ello, ha sido imprescindible contactar y trabajar con los países de donde proceden esas colecciones, llevando a cabo proyectos comunes de investigación y exposiciones, como, por ejemplo, con Latinoamérica. Otro de los objetivos es seguir enriqueciendo las colecciones con objetos contemporáneos para explicar el presente de esas comunidades. En este sentido, se ha colaborado con el Museo Nacional de Kenia con el fin de documentar y adquirir objetos de las culturas urbanas contemporáneas. A través de las exposiciones y actividades, pretende interpretar la diversidad de culturas y formas de vida que existen en el mundo, cómo han tenido lugar y cómo han evolucionado. Solo así es posible reconocer ampliamente la existencia de la pluriculturalidad y de la diversidad cultural. Hay que destacar que el museo no cuenta con exposiciones permanentes y muchos de sus espacios son utilizados para otros servicios como conciertos, encuentros y diversas actividades en

las que participa la comunidad local. Por eso, se considera museo, pero también “lugar de encuentro para el diálogo” (Voogt 2008). Para ello, se sirve de una museología participativa en la que se invita a los inmigrantes a conocer su propio patrimonio cultural presentado en las exposiciones. Existe una sensibilidad especial para aceptar y acoger el pluralismo cultural, en un intento de convertir el museo en un espacio de reconciliación cultural.

El Tropenmuseum de Ámsterdam ha ido revisando sus exposiciones permanentes y las ha presentado desde una perspectiva más histórica, dando mayor relieve a los temas de la colonización, descolonización y a las migraciones, aunque también se exponen obras de arte moderno y otras procedentes de la cultura popular. Todos estos museos pretenden utilizar su patrimonio cultural como un medio para comenzar a debatir el tema de la etnicidad y de las sociedades multiculturales. Se plantean el tema de los “otros” y de los diferentes a partir de la revalorización de su patrimonio, haciendo de las personas el centro del discurso del museo. No se trata tanto de crear historias a través de los objetos que posee el museo o que se han importado de fuera para explicar su contexto dentro del mismo, sino de establecer un diálogo entre el museo y los grupos de individuos que son portadores de memoria, para hacer posible un diálogo sobre la diversidad en un contexto concreto. Que los museos han de procurar que las minorías étnicas estén bien visibles en sus exposiciones es algo que nadie pone en duda. Pero no basta con eso, sino que es necesario que los mismos discursos y narrativas de los museos sean plurales y estén abiertos a los diversos puntos de vista y de enfoques que se dan en la sociedad, evitando cualquier tentación de representar un pensamiento único.

Los museos de tradiciones y artes populares han experimentado la misma transformación que los museos de sociedad y coloniales. Uno de los ejemplos más significativos lo constituye el Musée des Arts et Traditions Populaires de París, creado en 1937 por Rivière cuando se separan las colecciones francesas del antiguo Museo del Trocadero, conocido más tarde como Museo del Hombre. La nueva institución se denomina Museo de las Civilizaciones Europea y Mediterránea y se ha ubicado en Marsella. Pasa de ser considerado como un museo disciplinar de etnografía, que solo muestra la cultura tradicional francesa, a convertirse en multidisciplinar al ofrecer una

visión amplia de las diversas culturas del Mediterráneo, incluyendo el norte de África y el Próximo Oriente (Rogan 2004), centrado en la sociedad y analizando los diversos aspectos culturales, tecnológicos y sociales, sus semejanzas y similitudes. Podemos afirmar que es el primer museo dedicado a las culturas y sociedades del Mediterráneo, del pasado y del presente, desde un punto de vista comparativo y multidisciplinar (Botero 2014). Tanto el Musée de l'Homme, creado por Paul Rivet, como el Musée des Arts et Traditions Populaires de Rivière, serán dos modelos paradigmáticos de cómo se puede transformar y reconvertir un museo cuando su relato museográfico ya no dice nada al público de hoy.

Con el paso del tiempo, algunos museos, como el Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, han sabido renovarse y se han cuestionado su tradicional manera de presentarse al público, y han optado por hacer una crítica de las concepciones museológicas existentes para mostrar de manera distinta sus colecciones. Es evidente que no se puede presentar ni contemplar de la misma manera un museo de arte, que un museo etnográfico porque sus características son totalmente distintas. El Musée Dauphinois es otro ejemplo de la transformación de los museos de síntesis, cuyo objetivo es presentar el territorio a través de exposiciones temporales, sirviéndose de un discurso evolutivo de los aspectos geográficos, culturales y sociales de un determinado territorio. Analiza las diferencias culturales que existen entre los autóctonos y los extranjeros y se sirve de ellas para afrontar, de manera pedagógica, la diferencia y el respeto a los otros y, al mismo tiempo, para comprender la historia y sus implicaciones en el presente. El museo no habla de la inmigración como problema, sino como oportunidad para realizarse dentro de un entorno plural.

Finalmente, dentro de los museos coloniales podemos citar el Proyecto del Forum Humboldt, uno de los proyectos actuales más importantes de la ciudad de Berlín. El nuevo centro pretende ser un espacio abierto de debate sobre arte, ciencia y cultura, cuya misión no es otra que “inspirar y promover el diálogo entre las culturas del mundo”, especialmente entre Alemania y Sudamérica, centrándose en los temas relacionados con la actividad intelectual y cultural de ambas orillas del Atlántico. Ubicado en la plaza del Palacio – Schlossplatz– junto al Dom, era uno de los edificios más destacados de la ciudad hasta la segunda guerra mun-

dial en que fue destruido casi en su totalidad, pero no será hasta el 2006 cuando comience su demolición total para reconstruirlo de nuevo, tal y como era el antiguo palacio imperial. El proyecto contempla el traslado de las colecciones de África, América, Asia y Oceanía, que se encuentran expuestas en el museo etnográfico del barrio de Dahlem.

Según König y Zessnik (2011), las orientaciones generales del proyecto se basan en el concepto del “movimiento permanente” que se ha de aplicar a las colecciones no europeas que se expondrán en el Forum, teniendo en cuenta las diferentes perspectivas y posibilidades de ser interpretadas. Además, apuesta por un tipo de exposición dinámica y cambiante, que exige estructuras abiertas y flexibles, con “espacios narrativos en movimiento”. Uno de los espacios o “puntos de encuentro”, estará destinado a la mediación y comunicación, espacios activos para la discusión y el debate. Según el Comisionado Federal de Cultura, la discusión sobre el colonialismo ha de ser considerada como una tarea adicional y dicho foro “debería ser un “punto de referencia y modelo a seguir” para esclarecer la historia del origen de las obras de contextos coloniales para su retorno.

4. El discurso museológico de los museos de arte contemporáneo

Hasta finales del siglo XX, el relato del arte moderno y contemporáneo estaba basado en una secuencia lineal, centrándose en el progreso formal del lenguaje artístico a través de la sucesión de los movimientos de vanguardia. Era un relato muy ortodoxo en el que al público no se le daba la oportunidad de cuestionarlo. A comienzos del nuevo siglo, los museos comienzan a reordenar sus exposiciones y a interrogarse sobre sus discursos, calificándolos de obsoletos, formalistas y parciales. Coincide ese momento con la inauguración de la Tate Modern de Londres y de la renovación del MoMa de Nueva York. En este último museo, se ha cambiado el antiguo criterio cronológico por el temático, coexistiendo distintos estilos, lenguajes y técnicas. En el discurso expositivo presentado en la inauguración de la Tate Modern, en 2000, se apostó por una exposición permanente que rehuyó de la secuencia temporal, siguiendo un criterio temático con cuatro temas: el cuerpo, la memoria, el objeto y la vida real. En el 2006, ha vuelto a renovar su exposición retomando la

disposición cronológica. Las obras de los distintos movimientos asumen el protagonismo, pero intentan combinarla con la postura contextual de los posmodernos. Es difícil intentar comparar los discursos museológicos de los diferentes museos, pues cada museo debe escribir su propia historia.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ha realizado una nueva relectura de las obras, evitando los discursos lineales o académicos, mientras que la nueva ordenación de las colecciones está basada en los “micro-relatos”, dando la posibilidad a los visitantes de hacer su propia lectura. Ha estructurado la colección en torno a tres ejes: años 30, 60 y la actualidad. A lo largo de los tres ejes, se articulan una serie de conceptos en los que interrelacionan los diferentes movimientos artísticos que dialogan con otras formas de arte como la fotografía, el cine, la literatura y la danza. Igualmente, intenta dibujar una nueva cartografía, mostrando obras de artistas europeos, norteamericanos y también latinoamericanos. Es el museo más visitado de España, alcanzando en 2019 la cifra de 4.425.699 visitantes frente a los 3.497.345 que logró el Museo del Prado. Esto nos está indicando que al público lo que más le interesa es lo que tiene relación con el presente y no tanto lo que sucedió en el pasado. Este mismo discurso se ha incorporado en el Museo de Arte de Cataluña a la hora de presentar el arte moderno, evitando presentar las obras como una mera sucesión de estilos, intentado exponerlas de forma sincrónica, incorporando todas las producciones artísticas del momento, pues los hechos se suceden de manera simultánea y no consecutiva. Así, en algunas salas se puede ver la figura del artista en su taller.

5. Los centros culturales como nuevos espacios de creación

En la transición al siglo XXI una nueva generación de contenedores va a ser el referente de los gustos, expresiones y creaciones de la sociedad contemporánea. En el Código de Deontología del ICOM para los museos, revisado en la 20ª Asamblea General, celebrada en España en el año 2001, se revisaron y actualizaron los estatutos que se editaron en el 2002. Una de las novedades más importantes es la inclusión, dentro del concepto de museo, de “los centros culturales que faciliten la conservación y la gestión de los bienes patrimoniales, materiales

e inmateriales –patrimonio viviente y actividades informáticas creativas”– (Art. 2. B.VIII). Esto supone un reconocimiento explícito del patrimonio inmaterial y del arte digital.

Estos centros pretenden tener una proyección multidisciplinar que incluye todas las manifestaciones culturales contemporáneas – danza, música, teatro, arte–, pero también el arte digital que comprende diversas creaciones como el arte interactivo, el net.art, las instalaciones multimedia o la realidad virtual, por citar solo algunas de las expresiones más significativas. Todas estas obras son el resultado final de las estrechas relaciones que se producen entre arte, ciencia y tecnología y que les confieren un carácter dinámico, inmaterial e, incluso, interactivo muy diferente al arte tradicional. Será en los umbrales del siglo XXI cuando estas creaciones comiencen a incorporarse a las colecciones de algunos museos como el Whitney Museum y el Guggenheim de Nueva York, la Tate de Londres o el Pompidou de París, al tiempo que surgen nuevos centros que apuestan por el arte más vanguardista, en un intento de separarse del museo convencional.

Son lugares contra-hegemónicos en los que es fundamental la controversia. Deben concienciar a sus visitantes o participantes sobre la extrema rigidez de los sistemas de representación y de interpretación elaborados desde la perspectiva institucional, animando a la mirada analítica antes que a la aceptación pasiva de la versión oficial de las cosas. En definitiva, es una confrontación crítica con la complejidad de los temas. Presentan discursos interdisciplinarios de arte, tecnología, mass media y sociedad y constituyen una fuerza creativa y necesaria para la reordenación de las relaciones sociales, culturales, políticas y económicas de una comunidad. Son espacios de producción de conocimientos, donde la colección y la exposición no es lo prioritario. Tienen en cuenta de manera especial las diferentes actividades educativas, como talleres, seminarios, conferencias y diversos programas. Asumen riesgos y respetan los tiempos, pues albergan proyectos a largo plazo. Tienen una desvinculación del tradicional mercado del arte, pues la economía global se basa en un intercambio de servicios más que de productos (Rifkin 2000). Estos centros presentan los cambios derivados de las nuevas tecnologías y, sobre todo, del nuevo paradigma social y cultural. Representan la nueva circulación de la cultura y del co-

nocimiento. Están orientados a un nuevo tipo de audiencia, no a un público de actitud pasiva, ni a un espectador consumidor de un producto como el modelo institucional. Proponen el cambio de mero observador a participante, que rechaza la cultura del espectáculo y apuesta por la dimensión crítica de la cultura.

5. La patrimonialización de la Naturaleza

A la hora de analizar los conceptos de cultura y naturaleza y de patrimonio cultural y natural observamos cómo ya, desde el siglo XVIII, se dio una ruptura entre lo cultural y lo natural, mediante la cual se ponía el énfasis en la importancia de la cultura considerada como civilización y progreso, mientras que la naturaleza era contemplada como algo primitivo y salvaje, que el hombre tenía que dominar. Esto conllevó que se diera una dicotomía en el campo patrimonial donde se contemplaba por un lado el cultural y, por otro, el natural (Arrieta 2020: 13). Será a partir de la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, celebrada en París en 1972, cuando se considere que determinados “bienes del patrimonio cultural y natural presentan un interés excepcional que exige se conserven como elementos del patrimonio mundial de la humanidad”.

Por otra parte, a partir de la década de los años 80 del siglo pasado se han elaborado nuevos planteamientos teóricos, metodológicos y de actuación que propugnan la existencia de una relación estrecha entre la cultura y la naturaleza (Maffi 2007: 57), acorde con el “pensamiento ecologizado”. Según éste, “Lo esencial de la conciencia ecológica reside en la reintegración de nuestro medio ambiente en nuestra conciencia antropológica y en la complejización de la idea de naturaleza a través de las ideas de ecosistema y de biosfera” (Morin 1996). Desde esta perspectiva, la única forma de afrontar el patrimonio no puede ser otra que la de considerar la cultura y la naturaleza como intrínsecamente unidas. Ya no es de recibo presentar como discurso universal válido la dicotomía hegemónica entre naturaleza y cultura porque estamos comprobando cómo hoy todo lo natural puede ser culturalizado, mientras que determinados espacios culturales son naturalizados (Ibáñez Junco 2014).

Es evidente que la patrimonialización de los espacios naturales no deja de ser un constructo sociocultural que exige utilizarlos para disfrute

de la comunidad, al tiempo que adquieren un valor de uso (económico) y cultural (simbólico) muy importante. Además, observamos que la patrimonialización de la naturaleza tiene lugar a través de un proceso en el que se integra la creación de los parques naturales y de los paisajes con otros elementos patrimoniales como los museos y centros de interpretación, así como con el patrimonio inmaterial y rural (Roigé 2014: 15).

Desde los últimos decenios del siglo XX los temas relacionados con el medio ambiente han despertado el interés de las asociaciones ecologistas y ciudadanas por conservar el patrimonio natural ante las amenazas que éste sufre ya sea por causas antrópicas, por la degradación natural de los fenómenos atmosféricos o por el gran desarrollo del excesivo turismo que visita los espacios naturales, sin ningún tipo de control. Uno de los primeros países en tomar conciencia de esta situación fue Estados Unidos quien, en 1872, creó el Parque Nacional de Yellowstone con la finalidad de que sirviera como elemento estético y de recreo, al tiempo que se protegía la naturaleza del desarrollo incontrolado. Con posterioridad, le siguieron otros parques en Australia y África del Sur. En España la primera norma de creación de espacios naturales tuvo lugar en 1916 con la aprobación de la ley general de Parques Nacionales y con la declaración, en 1918, de los Picos de Europa y del Valle de Ordesa como parques nacionales.

Según Tolon y Lastra (2008: 8-9), esta primera etapa comprende los años 1872-1975. La segunda corresponde al desarrollo de los espacios Naturales Protegidos que tiene lugar entre 1975 y 1992 y supuso un incremento de declaraciones institucionales en favor de su protección y conservación, así como de su función científica, histórica, educativa y socioeconómica. Y la tercera tiene lugar a partir de la Declaración de Río sobre el Medioambiente y el Desarrollo de 1992 en la que se afirma que “alcanzar el desarrollo sostenible, y la protección del medio ambiente deberá constituir parte integrante del proceso de desarrollo y no podrá considerarse en forma aislada” (Principio 4). A ella se han de sumar las decisiones tomadas en el IV Congreso Mundial sobre “Parques nacionales y áreas protegidas: parques para la vida” (Caracas, Venezuela, 10-21 de febrero de 1992) donde se refuerza la idea de que debe darse una estrecha relación entre las personas y las Áreas protegidas, a partir de la cual se irá creando un nuevo Marco conceptual al que atenerse en las

diversas actuaciones, al tiempo que se van poniendo las bases para una consideración conjunta de la cultura y la naturaleza.

6. Los museos y el patrimonio ante el tema de la sostenibilidad medioambiental

Jon Hawkes en su libro *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture's essential role in public planning* (2001), defiende que la cultura es el cuarto pilar de la sostenibilidad en el mismo plano que el económico, el social y medioambiental. De este modo, las diversas instituciones culturales, además de contribuir a la reflexión y el conocimiento, nos ofrecen una visión de la sociedad y los valores que ésta asume, al tiempo que promueve nuevas formas de preservación patrimonial que estén en consonancia con las medidas de sostenibilidad (Torre y Guzmán 2020: 47). El desarrollo del ser humano y de la sociedad no puede darse sino desde la cultura y ésta implica aceptar la estrecha relación que existe entre la sociedad y la naturaleza propia de una “ecología política” según la teoría de Bruno Latour (2013).

El problema que se nos plantea ahora es saber en qué medida los museos se encuentran capacitados para desarrollar un plan de gestión sostenible y qué medidas deberían tomarse para llevarlo a cabo. A este respecto, la organización británica *Julie's Bicycle* (2017), con sede en Londres, ha creado la guía *Museums Environmental Framework* con el objeto de ayudar a gestionar los museos del Reino Unido mediante la práctica medioambiental responsable y animándolos a servirse de su papel especial para fomentar los valores medioambientales, ayudándoles a comprender lo que esto significa e impulsando a sus audiencias y comunidades a actuar en favor del clima. En el fondo, pretende que los valores medioambientales coincidan con los valores y la misión del museo y se incluya la sostenibilidad medioambiental en la dirección y gestión de dichas instituciones.

En España, la Plataforma Cultura Sostenible (2021), impulsada por Marta García Haro, directora de la Red Española para el Desarrollo Sostenible (REDS), ha propuesto una serie de objetivos entre los que destacan la defensa del papel del arte y de la cultura como transmisores e impulsores de los valores de sostenibilidad, el fomento del debate sobre la dimensión cultural de la Agenda 2030, la promoción de cambios sistémicos que favorezcan el proceso de trans-

formación hacia una cultura más sostenible y hacer visibles aquellas prácticas que potencien nuevas ideas dentro del arte y de la cultura.

Entre los museos que han optado por la sostenibilidad se encuentra el California Academy of Science, en San Francisco, quien en 2008 inauguró el museo más verde del mundo siendo el primero en obtener la certificación LEED Platino, comprometiéndose a reducir la huella del carbono, expandiendo la conservación de especies y ecosistemas (Taracena 2013). La sociedad de nuestro tiempo está muy concienciada ante el tema de la sostenibilidad medioambiental, y los museos y el patrimonio han de asumir como propios dichos retos como una manera de contribuir al desarrollo del patrimonio cultural y natural. La tarea es sugestiva, pero implica cambiar de esquemas mentales y ser capaces de generar nuevos discursos que pongan en tela de juicio las prioridades de nuestros museos. Pero eso solo se conseguirá educando a las nuevas generaciones en la necesidad de aplicar, también en los museos, las tres reglas fundamentales ecológicas que permiten cuidar el medioambiente: reducir, reutilizar y reciclar.

7. Conclusión

Que el tema elegido por el ICOM para celebrar el Día Internacional de los Museos de 2021 haya sido “El futuro de los museos: recuperar y reimaginar”, nos da idea de por dónde han de caminar los museos del siglo XXI. Ante la crisis sanitaria que estamos viviendo a causa de la pandemia de la Covid19, tanto los museos como el patrimonio pueden colaborar a que salgamos renovados y con nuevas energías para afrontar los cambios e innovaciones que la nueva etapa nos va a exigir a la hora de reflexionar sobre la dinámica que han de seguir los distintos patrimonios culturales. Somos conscientes de que son múltiples y variados los modelos de museo y de patrimonio que existen en nuestros días y eso nos ha de llevar a la conclusión de que estamos llamados a repensar y redefinir dichos conceptos de manera que respondan a las necesidades de nuestra sociedad. La aceptación de estos nuevos modelos nos exige asumir los retos necesarios para ponerlos en práctica, siempre en estrecha relación con los ciudadanos y la sociedad en la que éstos viven, y a quienes se les debe dar opción para que se involucren activamente en la gestión, preservación y transmisión de dichas instituciones.

Bibliografía

- Arrieta Urtizberea, I. (2020): Patrimonialización cultural y natural: un proceso, múltiples aproximaciones. *Museos y Parques Naturales: Comunidades Locales, Administraciones Públicas y Patrimonialización de la Cultura y la Naturaleza* (I. Arrieta Urtizberea, ed.). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao: 11-20.
- Babelon, J.P.; Chastel, A. (1980): La notion de patrimoine. *Revue de L'Art*, nº 49: 5-30.
- Bergeron, Y. (2003): El patrimonio inmaterial en el Musée de la Civilización de Quebec. *Noticias del ICOM*, nº 4: 8.
- Bergeron, Y. (2007): Du Musée de l'Homme du Quebec au Musée de la Civilisation. Transformations des musées d'Ethnographie. Quaderns-e/09. Institut català d'Antropologia. [URL <http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/09/Bergeron.htm>. Consultado 15/01/2014]. Acceso el 21/06/2021.
- Botero, C. I. (2014): El Museo MuCEM: Museo de las Civilizaciones de Europa y el Mediterráneo, Marsella, Francia. *Baukara. Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina*, nº 5: 106-111. [URL: https://www.humanas.unal.edu.co/baukara/files/3514/5506/3322/Baukara5_.pdf]. Acceso el 11/11/2021.
- Choay, F. (1992): *L'Allégorie du patrimoine*. Éditions du Seuil. Paris.
- Davallon, J. (2014): El juego de la patrimonialización. *Construyendo el patrimonio cultural y natural. Parques, museos y patrimonio rural* (X. Roigé, J. Frigolé, C. del Mármol, eds.). Editorial Germania, Alzira (Valencia): 47-76.
- Decarli, G. (2004): *Un museo sostenible*. Publicaciones ILAM, San José, Costa Rica.
- Grau Lobo, L. (2009/2010): Museos, globalización y otros cambios climáticos: ensayo sobre sus derivas. *Museos.es*, nº 5-6: 28-37.
- Greffe, X. (1990): *La valeur économique du patrimoine*. Anthropos. Paris.
- Hargreaves, A. (2003): *Enseñar en la sociedad del conocimiento*. Octaedro, Barcelona.
- Hartog, F. (2003) *Régimes d'historicité: Présentisme et expériences du temps*. Éditions du Seuil. Paris.
- Hawkes, J. (2001): *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture's essential role in public planning*. Common Ground Publishing Pty Ltd., Melbourne.
- Hernández Hernández, F. (2007): La Museología ante los retos del siglo XXI. *E-rph/ Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, nº 1, diciembre: 333-358.
- Ibáñez Juncosa, L. (2014): Naturaleza y Cultura, opuestos que reconciliar. [URL: <http://revistamito.com/naturaleza-y-cultura-opuestos-que-reconciliar/>]. Acceso el 25/06/2021.
- Julie's Bicycle (2017): *Museums Environmental Framework*. Arts Council England, London.
- König, V.; Zessnik, M.: (2011): En movimiento: El foro Humboldt. Mediación Artística. Humboldt 156: 35-37. [URL <http://www.museoindependencia.gov.co/que-hacemos/PDF%20Publicaciones/Revista%20Humboldt.pdf>]. Acceso el 26/06/2021.
- Latour, B. (2013) *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias*. RBA Libros, Barcelona.
- Leniaud, J. M. (1992): *L'Utopie française. Essai sur le patrimoine*. Editions Mengès. París.
- Nora, P. (1984, 1986 y 1992): *Les lieux de Mémoire*. Gallimard, Paris.
- Maffi, L. (2007): Bio-cultural diversity for endogenous development: Lessons from research, policy and on-the-ground experiences. *Endogenous Development and Biocultural Diversity: The interplay of worldviews, globalisation and locality* (B. Haverkort and S. Rist, edit.). Compas & Centre for Development and Environment, Leusden, The Netherlands: 56-66.
- Martinell, A.; García Haro, M.; Vázquez, L. (2021): Hacia una Cultura Sostenible. Guía práctica para integrar la Agenda 2030 en el sector cultural. *Dossier REDS Cultura y Desarrollo Sostenible*. Red Española para el Desarrollo Sostenible. Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid.
- Morin, E. (1996): El pensamiento ecologizado. *Gazeta de Antropologia*, 12, artículo 01. [RL: https://www.ugr.es/~pwlac/G12_01Edgar_Morin.pdf]. Acceso el 25/06/2021.
- Rico, J.C. (2012): *La enseñanza de la museografía: Teorías, métodos y programas*. Sílex, Madrid.
- Rico, J. C. (2014): Nuevos museos: diez cambios imprescindibles. Ediciones Alféizer, Córdoba.
- Rifkin, J. (2000): *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Rd. Paidós Ibérica. Barcelona.
- Rinçon, L. (2005): Visiteurs d'origine immigrée et réinterprétation des collections au Världskulturmuseet de Göteborg. *Culture & Musées*, vol. 6, nº 1: 111-127.
- Rogan, B. (2004): Towards a Post-colonial and a Post-national Museum. The Transformation of a French Museum Landscape. *Ethnologia Europaea. Journal of European Ethnology*, vol. 33, nº 1: 37-50.

- Roigé, X.; Frigolé, J. (2014): Introducción. La patrimonialización de la cultura y la naturaleza. *Construyendo el patrimonio cultural y natural. Parques, museos y patrimonio rural* (X. Roigé, J. Frigolé, C. del Marmol, eds.). Editorial Germania, Alzira (Valencia): 9-28.
- Sola, T. (1997): *Essays on Museums and their Theory. Towards the cybernetic museum*. Suomen museoliitto. Finish Museums Association, Helsinki.
- Sola, T. (2015): *Mnemosophy: un ensayo sobre la ciencia de la memoria pública*. European Heritage Association, Zagreb.
- Taracena, E. (2013): Arquitectura: El Museo más verde del mundo. [URL: <https://conarqket.wordpress.com/2013/11/21/arquitectura-el-museo-mas-verde-del-mundo/>]. Acceso el 12/11/2021.
- Tolón Becerra, A.; Lastra Bravo, X. (2008): Los espacios Naturales Protegidos. Concepto, evolución y situación actual en España. *M+A. Revista Electrónica de Medioambiente*, 5: 1-25.
- Torre, B. de la; Guzmán, K. (2020): Museos en acción: sostenibilidad en modos y medios. *Cultura y desarrollo Sostenible. Aportaciones al debate sobre la dimensión Cultural de la Agenda 2030*. REDS. Red Española para el Desarrollo Sostenible (A. Martinell, coord.). La Imprenta, S.L.: 47-57.
- Vega, J. (2019): El museo en el siglo XXI: función y representatividad (a propósito del nuevo discurso del MNAC). *Anales de Historia del Arte*, nº 29: 133-156.
- Voogt, P. (2008): Introduction. Can we make a difference? Museums, society and development in North and South. *Bulletin 387 of the Royal Tropical Institute*: 5-17. KIT Publishers, Amsterdam.