

# **Meditaciones sobre el museo actual y el museo web**

**Juan José Camejo Morales**

**Mérida-Venezuela, 2003**

## Índice General

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: Origen del museo moderno y del coleccionismo. Hacia una definición del museo actual

1.1. Breve historia del museo

1.2 Definición del museo hoy

1.2.1 Consideraciones sobre el *ecomuseo*

1.2.2 El término museo

CAPÍTULO II: El museo global

2.1 El museo en la sociedad global–mediática

2.2 El museo en internet

2.3 El museo web

2.4 Museos web de colecciones patrimoniales culturales y naturales:

VEREDA– Museos y Colecciones

REFERENCIAS BIBLIOHEMEROGRÁFICAS

## Introducción

El museo al servicio de su comunidad es un hecho reciente. No así su vínculo con la sociedad: su razón de ser reside en la vida de las civilizaciones. Y en el valor que éstas le prodigan a las colecciones. El hecho de coleccionar responde a un deseo sagrado de conservar lo que admiramos, de salvarlo del olvido y de poseerlo también. “En el museo se construyen y exhiben conjuntos de objetos que tienden a conferir un sentido al pasado desde el presente, actualizando de una manera particular la relación entre ambos” (Massa, s.f.). Lo que en cierto modo supone un sentido histórico de supervivencia, pues son las civilizaciones las encargadas de perpetuarse en el tiempo mediante las colecciones. Pero al margen de los oficios patrimonialistas de la historia está el museo como tal, el museo que conocemos, lugar de veneración y diversión, blanco de innumerables críticas, calificado de pétreo; aunque al corriente de los cambios de la historia. Al contrario de lo que comúnmente se cree, en el seno del museo han tenido lugar múltiples discusiones sobre su identidad y misión en el tiempo que habita. Esto lo vemos, actualmente, en la ampliación de su definición a sitios y monumentos naturales, colecciones de ejemplares vivos y centro encargados de la conservación de bienes materiales e inmateriales (ICOM, 2003). Además del empeño de la llamada *nueva museología* por fundar un nuevo sistema de valores de acción del museo, amparado en la democracia cultural y en el diálogo con su comunidad (Fernández, 1999). A estas razones se le suma un hecho que

nos atañe singularmente: internet. A raíz del florecimiento de las comunicaciones y de su gran impacto en la sociedad, el museo ha rebasado sus salas para rendir atención a comunidades de todo el mundo, que acuden a sus colecciones, ahora, de forma virtual.

A continuación comentaremos la definición del museo actual, no sin hacer un breve recorrido por los hechos que dieron origen al museo moderno. Cotejaremos definiciones propuestas durante el siglo XIX y XX, fijando la mirada en el *ecomuseo* de Rivière, germen de los principios de la *nueva museología*. Luego, trataremos los desafíos críticos del museo en la era de la globalización y del provecho que ha obtenido de esto en lo relacionado a la incorporación de la audiencia interactiva.

Revisaremos algunos ejemplos que dan fe de la manera en que los museos se han sumado a internet –del que nos referiremos indistintamente como mundo, medio y espacio telemático–, a propósito de las nuevas condiciones de liberación de la información que este medio entraña.

Dedicaremos especial atención a las condiciones de participación de los usuarios en el ciberespacio gracias a la llegada del museo web. Sirviéndonos de un caso modelo (The Guggenheim collection online), comentaremos su naturaleza y propiedades en cuanto a recursos de recuperación de contenidos y de la relación virtual usuario–colecciones.

Por último, daremos cuenta de la experiencia de Grupo VEREDA (Venezuela Red de Arte) en la digitalización y desarrollo de bases de información de bienes patrimoniales integrales.

## 1.1 Breve historia del museo

El museo que conocemos es hijo de la cultura helénica. Del griego *mouseion* (Casa de las Musas), la palabra fue usada por vez primera en la Alejandría del siglo III a.C. para designar un complejo cultural, fundado por Ptolomeo I. Provisto de un observatorio astronómico, un jardín botánico, una colección zoológica, salas de estudio y de trabajo, y la famosa biblioteca de Alejandría (Fernández, 1993). Los soberanos del mundo helénico, preocupados por su gloria, hicieron venir a su corte grupos de filósofos y eruditos con el objeto de constituir lugares privilegiados de estudio (Rivière, 1993), bajo el abrigo de la pluralidad de disciplinas y de saberes, y del culto a la creación. El *mouseion*, en tal sentido, fundaba lo que podríamos llamar, hoy día, un laboratorio, lugar destinado al debate intelectual interdisciplinario.

El museo circunscrito al resguardo y exhibición, obedeció a otras razones. Su origen es muy anterior al *mouseion* y está ligado al afán coleccionista de civilizaciones remotas: los egipcios reunieron verdaderas colecciones mortuorias como testimonio de su fe en la vida más allá de la muerte, en el Palacio de Nabucodonosor se expuso una colección importante de piezas de guerra (Fernández, 1993). Los antiguos frecuentaban los santuarios para rendir tributo a sus dioses con hermosos objetos, destinados a permanecer en el espacio sagrado, gracias a lo cual el templo fue lugar de oración, pero también de delectación para el

visitante (Rivière, 1993). En Grecia, los templos fueron los primeros depósitos de obras de arte.

Al mundo helénico le debemos el nacimiento histórico del museo (Fernández, 1993): lugar destinado a la preservación y muestra del genio de la humanidad, del arte y de los tesoros. Fruto de su fe en el patrimonio histórico artístico fue la creación de edificios destinados al resguardo del testimonio de sus grandes obras, como la pinacoteca de los Propileos de Atenas, primera colección de pintura conocida (Rivière, 1993), invención de la Grecia clásica de Pericles. Templos religiosos fungieron de salas de exposición de obras de arte y en sus alrededores fueron levantados pequeños "Thesaurus", en los que los fieles rendían piezas de oro, plata y piedras preciosas, producto de las ofrendas a sus dioses (Hernández, 1998). Gran parte de las denominaciones que hoy conforman el museo actual provienen de entonces. Nombres como gliptoteca (museo de esculturas) y dactiloteca (colecciones de camafeos) aún son usados para señalar tipos de colecciones (Fernández, 1993) y han contribuido, con el paso de los años, en la composición del museo moderno.

Por su parte, los romanos heredaron la tradición coleccionista griega, aunque circunscrita a tesoros privados. Palacios y villas ostentaban grandes colecciones de orfebrería, marfiles, tapices, piedras preciosas y esculturas griegas. Señala Rivière (1993):

Para la época de la grandeza de Roma, los templos, las galerías, los pórticos o los foros acogían gran número de obras de arte, donaciones de generales vencedores, de ciudadanos insignes o de soberanos (p.68).

Nos hallamos en el museo producto de los botines y de las conquistas, uso que haría eco en colecciones sucesivas.

Durante la Edad Media la institución eclesiástica se consagró a atesorar antes que coleccionar (Hernández, 1998). Mostrar las colecciones no fue un propósito estimado: “los objetos artísticos estuvieron guardados durante casi diez siglos en monasterios e iglesias” (Fernández, 1993, p. 62). Por otro lado, señores feudales y grandes príncipes acaudalados se dieron a la tarea de crear importantes colecciones particulares, que con el correr de los años continuarían las familias reales y aristócratas del resto de Europa.

El mecenas coleccionista fue la regla en tiempos del Renacimiento italiano. La revalorización del mundo antiguo propició la creación de colecciones en el seno de las familias renombradas (Médicis, Rucellai, Gonzaga), hecho que repercutió en el enriquecimiento de las grandes colecciones, que, pasado el tiempo, figurarían como los “más importantes museos” (Fernández, 1993, p. 63). Uno de los grandes aportes del Renacimiento fue la apertura de las colecciones. A despecho de que fueron instrumento de prestigio social (Hernández, 1998), también contaron con

la gracia de la visita del público. He allí uno de los antecedentes notables del museo moderno.

Si en el Renacimiento encontramos el antecedente de mayor peso del museo moderno en cuanto al libre acceso de los espectadores a las colecciones, es en el siglo XVIII cuando se consolida el “museo público” (Fernández, 1993, p.70). Los cambios producidos durante el llamado Siglo de las Luces, tocante al desarrollo de la arqueología científica, la historia y la crítica del arte, abrieron paso a la inclinación historicista del coleccionismo: “el museo se convierte así en un aula permanente de lecciones históricas” (Fernández, 1993, p. 68). A esto se le suma el tinte sociopolítico de entonces. Los vaivenes de la Revolución Francesa, que más tarde desembocaron en el fortalecimiento de la burguesía y del Imperio, acentuaron el movimiento de las nacionalidades (Rivière, 1993). El rol educativo del museo cobraba especial fuerza, en virtud de la necesidad de la toma de conciencia y la reafirmación de las nacionalidades e identidades europeas.

El British Museum es fundado en 1753 por iniciativa del Parlamento. Desde sus inicios contó con colecciones de historia natural, numismática, pintura y una gran biblioteca, que poco más tarde se enriquecieron con piezas egipcias, antigüedades y objetos provenientes de las excavaciones (Rivière, 1993). El Museo del Louvre es creado en 1778 y en “1848 sus colecciones pasaron a ser propiedad nacional” (Fernández, 1993, p. 69). En lo sucesivo, Europa protagonizaría el desarrollo de los museos públicos,



provenientes de las colecciones reales, por lo que se considera el siglo XVIII como el fundador del museo moderno, museo público (Fernández, 1993). Merece un comentario aparte el primer museo organizado como Institución Pública: el Ashmolean Museum de Oxford– (Hernández, 1998). Instalado en 1683, desde sus inicios rondó la atmósfera de lo público al conceder horas de visita y precio de entradas (Hernández, 1998).

El museo moderno, llegado el siglo XIX, resonó en otros continentes: aparecieron en Asia y América Latina, y sobre todo en Estados Unidos, entre los que figuran el Museo Nacional de Río de Janeiro (1818), el Metropolitan Museum of Art (1870) y el American Museum of Natural History (1869) (Fernández, 1993).

Por un lado, causa de adoración y símbolo de prestigio; por el otro, botín de guerra..., todas las razones juntas han desembocado históricamente en la democratización del museo, eso que Luis Alonso Fernández (1993) ha llamado su “dimensión social” (p 97). Los tesoros heredados del pasado paulatinamente pasaron a ser parte de los museos nacionales, orientados a lo público, y luego en siglo XX, al museo organizado, vivo y didáctico (Fernández, 1993).

El siglo XX estuvo marcado por el fortalecimiento del museo estadounidense. Su forma organizacional, sistemas de financiamiento y participación del público (Hernández, 1998) lo diferenciaron del museo europeo convencional. Es dirigido por hombres de negocios, administradores del museo en lo que respecta al personal, perfil de la

institución, programas comerciales y didácticos, y gestión financiera, en sintonía con la estructura social de los norteamericanos, basada en la compra-venta. Por otro lado, fue un siglo sumamente convulso: dos guerras mundiales, nacionalismos y destrucción afectaron el fortalecimiento de las instituciones museísticas de los países involucrados en las contiendas. No obstante, este hecho trascendió en aliento recuperador y en la producción de nuevas tipologías (museos regionales, museos al aire libre), y en la toma de conciencia sobre la preservación del patrimonio y bienes culturales (Fernández, 1993). A propósito de esto, se constituyeron organizaciones internacionales, como el Internacional Council of Museums (ICOM), 1947, dedicado al apoyo al museo, publicaciones y formación de profesionales (Fernández, 1993).

El museo tradicional está en permanente revisión crítica. “Las vanguardias históricas fueron las que, en un primer momento, cuestionaron su función en la sociedad” (Bellido, 1999). A partir de ese momento el semblante del museo patrimonialista ha sido gradualmente puesto en entredicho, en tanto vehículo de la cultura y de su contexto (Fernández, 1993). El museo enciclopédico y patrimonialista, motivo de prestigio, como el Louvre y el Prado, ha pasado a ser un centro cultural vivo, al “servicio de todos y utilizado por todos” (Fernández, 1993, p. 78). Atrás quedó el museo poseedor de objetos. Ha operado un lento proceso de adaptación (identificación) a las necesidades de la sociedad contemporánea, cambiante por naturaleza, sumida en el consumismo y la

exigencia. El museo se ha convertido en un medio, un instrumento al servicio de la comunidad y del patrimonio (Fernández, 1999), servidor de información. Al revisar la historia del museo, advertimos que a pesar de los embates de la crítica acerca de su función, permanece esa fascinación por coleccionar y admirar la colección, sin importar las restricciones que al respecto hubiere. Pero, la sociedad actual, la sociedad de los medios, no se conforma con ser puro espectador, ni siquiera con participar: quiere crear, poseer la obra.

## **1.2 Definición del museo hoy**

Hallar una definición de museo no ha sido tarea fácil, tomando en consideración la diversidad de perfiles, el origen e historia de las colecciones y sus funciones. No hay duda de su misión como guardián de la memoria de la humanidad, pero ¿en qué estado se encuentra con respecto al mundo que vivimos o que viviremos a la vuelta de unos años? Del museo sagrado y enciclopédico original poco queda. Hoy día es una institución muy compleja que involucra no sólo colecciones, sino menesteres educativos, espectaculares exposiciones, movimientos comerciales, etcétera. “El museo de nuestro tiempo ha girado desde una posición eminentemente disciplinal (...), hacia una disposición de servicio público.” (Fernández, 1999, p. 15).

Ha adquirido el aire vertiginoso de la sociedad que habita, cambiante y ansiosa de ver más.

Hernández Hernández (1998) resume el fenómeno de esta forma:

En la actualidad nos encontramos con dos tipos de museos: los que se aferran a su tradición en una visión miope del pasado y los que, con una perspectiva de futuro y sin renunciar a lo mejor de su pasado, intentan evolucionar y caminar al compás de la sociedad y su desarrollo (p. 81)

A la luz de estas consideraciones, podemos decir que el museo debe ser el lugar –y el tiempo– de interconexión entre la colección y su comunidad, sin importa su perfil. “(...) se le comienza a dar tanta importancia a las actividades del museo como a las colecciones en sí” (Rivière, 1993, p. 82). En este sentido, nace una noción que en poco tiempo le daría un giro a la participación del museo en la sociedad y la naturaleza: el *ecomuseo*.

### **1.2.1 Consideraciones sobre el *ecomuseo***

A raíz de los cambios sociales surgidos en el año 1968 (...) se despliega la idea de un nuevo tipo de museo basado en la vida asociativa de la naturaleza con su comunidad. En 1971 Georges Henri Rivière –padre de la idea– y Hughes de Varine presentaron el término en la IX Conferencia general de museos organizada por el ICOM, a propósito de la relación museo y medio ambiente (Hubert, 1993, p. 198). Ese mismo año fue

creado el Museo del Hombre y de la Industria de la Comunidad Le Creusot-Montceau-les-Mines (Francia), dirigido por Marcel Evrard, experiencia que afianzaría la noción de museo vivo, en el que el público se encuentra permanentemente en su interior, como habitante (Hughe de Varines, citado por Hubert). Muy pronto la definición de *ecomuseo* entraría en un estado de permanente evolución, según las reflexiones de su autor y de las discusiones realizadas en el seno del ICOM. Rivière (1993) propuso esta definición evolutiva para el año de 1980:

Un *ecomuseo* es un instrumento que un poder público y una población conciben y explotan conjuntamente. Dicho poder, con los expertos, las facilidades, los recursos que él proporciona. Dicha población, según sus aspiraciones, su cultura, sus facultades de aproximación.

Un espejo en el que esa población se mira, para reconocerse en él, donde busca la explicación del territorio a que está unido (...) Una expresión del hombre y su naturaleza (...) Una expresión del tiempo, cuando la explicación remonta hasta la aparición del hombre en la región, se escalona a través de los tiempos prehistóricos e históricos que ha vivido y desemboca en la época actual (...) (p. 191).

En cuanto al estudio y conservación del patrimonio la definición evolutiva también es clara, pues añade el principio de preservación y

valoración del patrimonio natural y cultural (Rivière, 1993) en una suerte de cohabitación patrimonial, al tiempo que considera al *ecomuseo* como un laboratorio destinado a la capacitación de especialistas. En tal sentido, Rivière (1993) complementa su definición de *ecomuseo* otorgándole otra propiedad:

(...) Un laboratorio, en la medida en que contribuye al estudio histórico y contemporáneo de esa población y de su medio y favorece la formación de especialistas en sus campos respectivos (...) (p. 192).

En virtud de lo antes dicho, podemos decir que en buena medida gracias a la expresión del *ecomuseo* el museo actual ha conseguido una atmósfera democrática y presente, amparada en la permanente participación de la sociedad y en la ampliación de la noción de patrimonio. Recordemos, del igual modo, que lo propuesto por Rivière fue producto de reflexiones en las mesas del ICOM (Hubert, 1993) y tomado en consideración en sucesivas reuniones dentro de esta organización, como la mesa redonda de Santiago de Chile en 1972, dedicada a la función del museo en América Latina, deliberación que dio origen al concepto de “museo integral”, muy semejante al *ecomuseo* europeo (Hernández, 1998, p. 74).

### 1.2.2 El término museo

La acepción moderna de la palabra museo apareció en el Renacimiento italiano. Aunque ya había sido usada en Alejandría, es en 1593 cuando Paolo Giovio la acuña para describir sus colecciones de retratos de hombres famosos, poetas y escritores, cercanas al lago de Como (Pevsner, 1979). Como ya apuntamos, originalmente fue una suerte de centro de experimentación y estudio (*mouseion* de Alejandría); luego, depósito de colecciones. Para la época que transcurre es otra cosa: museo espectáculo, consagrado al espectador. Aunque también, centro de conocimiento y reflexión (Fernández, 1993). Esto lo vemos de forma marcada en muchos de los museos norteamericanos. Pongamos por caso el Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles (California). Para este momento ofrece cinco grandes exposiciones en dos subsedes distintas (California Plaza y Pacific Design Center), acompañadas de información relacionada a horarios de visita, descripciones de la obra y del artista, simposios y salas de lectura, promocionadas no sólo en su programa publicitario, sino en su sitio web en internet (Moca-la, 2003). Lo que indica, por un lado, la feroz campaña de invitación al espectador local, pero también, el propósito de aunar gentes de todas partes del mundo, como espectadores y críticos. La avalancha tecnológica de la última década ha cristalizado en el uso corriente de internet en el seno de casi todas las instituciones museísticas, en aspectos relacionados con su alcance en la sociedad y en la difusión de las colecciones. De ahí que los

replanteamientos del ICOM tiendan constantemente a la elucidación del papel del museo en la sociedad contemporánea y en sus exigencias (Fernández, 1993).

La definición del museo ha sido objeto de numerosas versiones según la época y el criterio de cada autor. El Diccionario de la Real Academia Española (2001) en su versión en internet lo define de la siguiente manera:

(Del lat. *musĕum*, y este del gr. *μουσεῖον*).

1. m. Lugar en que se guardan colecciones de objetos artísticos, científicos o de otro tipo, y en general de valor cultural, convenientemente colocados para que sean examinados.

2. m. Institución, sin fines de lucro, abierta al público, cuya finalidad consiste en la adquisición, conservación, estudio y exposición de los objetos que mejor ilustran las actividades del hombre, o culturalmente importantes para el desarrollo de los conocimientos humanos.

3. m. Lugar donde se exhiben objetos o curiosidades que pueden atraer el interés del público, con fines turísticos.

4. m. Edificio o lugar destinado al estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales.

En 1895 George Brown (citado por Fernández, 1993) lo definió como:



Una institución para la preservación de aquellos objetos que mejor explican los fenómenos de la naturaleza y la obra del hombre, y la civilización de éstos para el aumento del saber y para la cultura y la ilustración del pueblo. (p. 29)

El Instituto de Museos y Servicios de Librerías del gobierno de Estados Unidos (2003) lo define como:

*A public or private nonprofit agency or institution organized on a permanent basis for essentially educational or aesthetic purposes, which, utilizing a professional staff, owns or utilizes tangible objects, cares for them, and exhibits them to the public on a regular basis<sup>1</sup>*

Entre 1970 y 1981 G. H. Rivière (1993) expuso varias definiciones. Daremos la primera y la del año 1981:

1970: El museo es una institución al servicio de la sociedad, que adquiere, conserva y comunica y sobre todo expone, con fines de estudio, de educación y de delectación,

los testimonios materiales de la evolución de la naturaleza y del hombre (...)

1981: Una institución al servicio de la sociedad, que selecciona, adquiere, conserva y comunica, y sobre todo

expone, con fines de acercamiento al saber, de salvaguardia y de desarrollo del patrimonio, la realidad y la imagen de los bienes de la naturaleza y del hombre. (p. 103).

Las definiciones propuestas por Rivière se desarrollaron a tal punto en las mesas del ICOM, que ya en 1958 coincidían con los estatutos (Fernández, 1993).

En el ICOM la definición de museo sumó en el camino nuevas tipologías de museos. En 1961 fueron incorporados los jardines botánicos, los zoológicos y acuarios; en 1968, los parques naturales; en 1975, las bibliotecas y centros de archivo; en 1983, centros científicos y planetarios (Rivière, 1993, p. 104–105).

Es notable que en el decurso de las deliberaciones y decisiones del ICOM, el pulso haya sido la incorporación de una visión de patrimonio ampliada que incluya colecciones vivas y monumentos naturales. Este hecho refleja la importancia otorgada a la colección en sí, dejando atrás la visión exclusiva del museo tradicional. La definición más reciente de museo del ICOM la encontramos en los estatutos aprobados por la 16<sup>a</sup> Asamblea General del ICOM (La Haya, Países Bajos, 5 de septiembre de 1989) y modificados por la 18<sup>a</sup> Asamblea General del ICOM (Stavanger, Noruega, 7 de julio de 1995) y por la 20<sup>a</sup> Asamblea General del ICOM (Barcelona, España, 6 de julio de 2001):

1. El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, difunde y expone los testimonios materiales del hombre y su entorno para la educación y el deleite del público que lo visita.

(a) Esta definición de museo se aplicará sin ninguna limitación derivada de la índole del órgano rector, del estatuto territorial, del sistema de funcionamiento o de la orientación de las colecciones de la institución interesada.

(b) Además de las instituciones designadas como "museos", se considerarán incluidos en esta definición:

i) los sitios y monumentos naturales, arqueológicos y etnográficos y los sitios y monumentos históricos de carácter museológico que adquieran, conserven y difundan la prueba material de los pueblos y su entorno;

ii) las instituciones que conserven colecciones y exhiban ejemplares vivos de vegetales y animales, como los jardines botánicos y zoológicos, acuarios y viveros;

iii) los centros científicos y los planetarios;

iv) las galerías de exposición no comerciales; los institutos de conservación y galerías de exposición que dependan de bibliotecas y centros de archivos;

v) los parques naturales;

vi) las organizaciones internacionales, nacionales, regionales o locales de museos, los ministerios o las administraciones públicas encargadas de museos, de acuerdo con la definición anterior;

vii) las instituciones u organizaciones sin fines de lucro que realicen actividades de investigación, educación, formación, documentación y de otro tipo relacionadas con los museos y la museología;

viii) los centros culturales y demás entidades que faciliten la conservación, la continuación y la gestión de bienes patrimoniales materiales o inmateriales (patrimonio vivo y actividades informáticas creativas);

ix) cualquier otra institución que, a juicio del Consejo Ejecutivo, previo dictamen del Comité Consultivo, reúna algunas o todas las características del museo o que ofrezca a los museos y a los profesionales de museo los medios para realizar investigaciones en los campos de la museología, la educación o la formación.

Al revisar las definiciones comentadas, podemos ver con claridad cómo, aun en la publicada en el siglo XIX, la misión del museo dentro de la sociedad es evidente. Los museos “han asumido la necesidad de

convertirse también en auténticos centros de proyección sobre su entorno social” (Fernández, 1993, p. 343). Cumple funciones de coleccionar, educar, investigar, exhibir y muy especialmente, conservar las colecciones, hecho que garantiza el futuro del legado histórico de la humanidad y, en cierto modo, la concientización del valor del patrimonio. De hecho, quizá lo sustancial de estas declaraciones sean las derivaciones que la definición de museo ha engendrado, ampliando la noción de colección a bienes patrimoniales. Figuran como museos centros de documentación, parques naturales, centros científicos, etc., toda organización que tenga como fin la conservación del patrimonio. En el marco del museo actual este hecho es de suma importancia porque afianza la idea museológica de patrimonio integral, noción que Fernández (1999) le suma a los intereses de la llamada *nueva museología*:

Las corrientes de la nueva museología defienden, siguiendo entre otros a Varine-Bohan, Andrés Desvallées o Jean Davallon, que un museo es sobre todo una reflexión del hombre y su actividad, de su natural, cultural y medio ambiente social. (p.116).

Al mismo tiempo, es un propósito planteado por el Instituto Latinoamericano de Museos (2003), en virtud del gran ámbito de la definición del museo actual y de la necesidad de conciliar los bienes culturales y naturales:

Dentro del contexto de la acción y capacitación museológica, la propuesta de trabajar sobre el patrimonio integral (natural y cultural) se muestra como un planteamiento innovador ya que existe la tendencia de separar ambas áreas de conocimiento. El seguir concibiendo a la naturaleza y a la cultura como ámbitos diferentes sin ver sus coincidencias e interrelaciones, provoca una comprensión parcializada y distorsionada de la realidad, y atenta contra la práctica de acciones encaminadas a la preservación y salvaguarda del patrimonio integral.

En definitiva, la noción de museo en la actualidad está en constante palpitación, jalonada por el interés de la incorporación de colecciones de todo tipo, y por la participación activa de su entorno social. A esto se le añade el concurso de los nuevos medios tecnológicos –en especial internet–, fenómeno que ha permitido el incremento de la audiencia de forma extraordinaria, al dar cabida a comunidades de todas partes del mundo. Del mismo modo, consideraciones museológicas relativas a la exhibición de las colecciones a un público por definición extenso y desigual.

## 2.1. El museo en la sociedad global–mediática

La aparición de la sociedad digital ha instigado cambios profundos en la acción social del museo. El orden impuesto por el empuje de las nuevas tecnologías durante el siglo XX y la aparición de la era de la globalización transgredió el destino elitesco y exclusivo de las funciones del museo, consagrado a unos pocos. En cambio, la audiencia se amplió a un público vario y cambiante, ferviente consumidor de información y contenidos.

En la década de 1970 se gestó un nuevo paradigma. La conocida declaración de Santiago de 1972 dio curso a la *nueva museología* (Fernández, 1999), movimiento internacional llamado a la tarea de fortalecer el desarrollo integral del museo, según la aplicación de un sistema abierto e interactivo de acción museística. Los principios de la *nueva museología* fueron pormenorizados de forma cristalina por Marc Maure (citado por Fernández, 1999):

1. “El museo tradicional construye sus actividades sobre un enfoque monodisciplinal (...) El nuevo museo antepone el enfoque interdisciplinal y ecológico; el acento estriba en las relaciones entre el hombre y su medioambiente natural y cultural”

2. “El nuevo museo no se dirige a un público determinado compuesto por visitantes anónimos. Su razón de ser es estar al servicio de una comunidad específica”

3. “El museo tradicional es, físicamente hablando, un edificio que contiene una colección de objetos. El campo de acción del nuevo museo resulta ser el territorio de su comunidad (...) natural y cultural” (p. 94)

Estas declaraciones expresan de manera rotunda las misiones del museo hoy: interdisciplinaridad al servicio de una comunidad conciente de su concurso activo en el medioambiente (cultural y natural). La necesidad de concientización estalló con las protestas estudiantiles de 1968. Luis Alonso Fernández (1993) comenta al respecto:

(...) en mayo de 1968 estudiantes y profesionales protestaron ardientemente contra la realidad y la imagen balzaciana del conservador y sus colecciones polvorientas en el museo, convirtiéndose en expresión sintomática de esa crisis de identidad y confusión funcional que representaba esta institución secular frente a las aspiraciones vitalistas y de dinamicidad que exigía la demanda popular. (p. 108)



Esta efervescencia sociopolítica sería irreversible. Operó la irrupción del presente. El sentido de las protesta estudiantil consistió en haber opuesto al futuro perpetuo la espontaneidad del ahora (Paz, 1970). Cuestionamiento de la columna de la era moderna: el progreso. Mejor está decir: de las consecuencias del progreso, consumismo exacerbado y pisoteo de las minorías. No es casual que este grito haya surgido en su corazón –Estados Unidos y Europa–, impulsor de la sociedad mecánica, de la regla. Consecuencia vital de esta ola de protestas mundial fue el despertar de la mirada crítica. El paso ciego de la sociedad tecnológica fue puesto en entredicho, gracias a la constatación de un presente minado de desigualdades, desprovisto de la participación de todos sus habitantes.

En el crepúsculo del siglo XX asistimos –sin caer en determinismos: la historia es una espiral– a los resultados de los desafíos críticos de entonces. La inclusión de grupos olvidados ocasionó cambios políticos y sociales como la “expansión del derecho privado, la contención del derecho económico corporado, la libre elección sexual, la expansión del poder regulador (...)” (Bell, 1997, p. 12). Ciertamente, aunque no del todo. Aún vemos purgas de inmigrantes en la frontera de Estados Unidos con México, arbitrariedades bélicas en el Medio Oriente, nacionalismos, etcétera. Definitivamente, no habitamos un mundo justo, ni muchos menos. Al contrario: vivimos una realidad bajo el imperio de un orden arrollador: el capitalismo, la globalización de mercado.

Han sido abundantes las críticas del orden global. Los peligros que la globalización entraña han sido reflejados en calificativos como totalización, tecnocracia, mundialización (Franz Hinkelammert, 1997), que dan cuenta de sus peligros y consecuencias actuales, entre los que se cuentan el yugo del mercado sobre el poder político y el destrozamiento del medio ambiente, realidades innegables. Pero tenemos que considerar sus consecuencias positivas, en virtud de los provechos que el museo ha obtenido de esto. Dejemos un poco sus terrores, para comentar las bondades de la era de la globalización.

## **2.2 El museo en internet**

Como apuntamos al comienzo del capítulo, la aparición de las nuevas tecnologías ha ocasionado cambios importantes en las entrañas del museo, muy especialmente en lo que involucra a la audiencia. La televisión, a partir de los años 80, abrió las puertas a lo que varios autores han llamado la audiencia activa y la pluralidad de la recepción, gracias al surgimiento de los programas de tipo conversacional (talkshow) y a la sofisticación de las ofertas televisivas (Vilches, 2001). Calidad que ganaría fuerza con la llegada de la interactividad e internet.

Las redes de internet irrumpen apoyadas en la libertad de acceso a la información. Al contrario de la televisión, la audiencia pasa a ser usuario del ciberespacio y de los contenidos que por allí circulan. Opera un proceso de descentralización de la información amparado en la hipertextualidad de

los contenidos y en la creación de comunidades virtuales (Vilches, 2001). En este sentido, la comunicación se consolida, la comunicación global. Aunque no generalizada: gracias a la interacción de internet son creadas comunidades o colectivos con intereses y actividades específicas. No abundaremos en las transformaciones comunicativas otorgadas por internet, que son numerosas<sup>2</sup>. Comentemos de qué manera los museos se le han incorporado.

En los últimos años la mayoría los museos del mundo han entrado a internet. Esto lo confirma el directorio de museos en línea del ICOM, servicio que ofrece un catálogo de museos de todo el mundo (ICOM, 2003). Es un hecho dentro de la organización museística la creación del sitio web de la institución. Lo que comporta, entre otras cosas, políticas de incorporación y actualización periódica de información. Este hecho conlleva un debate central: la liberación de la información. El sitio web del Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York limita la publicación de las imágenes digitales de su colección a propósitos publicitarios y de mercadeo. Para este momento promocionan una exposición del artista italiano Marco Brambilla, de quien otorgan una breve biografía y detalles de la programación de la exposición (Confrontar anexo 10). A su vez, presentan las obras en venta (New Museum of Contemporary Art, 2003). Este es un ejemplo de lo que podríamos llamar una réplica electrónica del museo físico<sup>3</sup>. Es política de algunas instituciones –en particular las galerías de arte– la restricción de la publicación de sus colecciones, debido

a intereses económicos y al control de transferencia y reproducción de las obras. En el medio telemático este es un propósito menesteroso y menos frecuente cada vez. En su lugar, museos y galerías de arte han optado por la liberación del acceso a sus colecciones, al menos en cierta medida. El Museo de Arte Moderno de Nueva York presenta su colección al usuario por medio de *collection highlights* o selecciones de la colección, guiño publicitario que busca acicatear el acercamiento del público (MOMA, 2003). Algo parecido sucede con las exposiciones en curso y pasadas.

Recordemos que las redes telemáticas no escapan del mercado global, razón por la cual los museos tienen especial cuidado sobre lo que liberan. Muchos dedican espacios aparte a proyectos en línea, tomando en consideración ese nuevo entorno creativo. Tal es el caso del Museo de Arte de Filadelfia, cuya sección de proyectos web está provista de reproducciones digitales de su colección, entre las que destaca, en particular, la exposición *Degas and the dance* (Philadelphia Museum of Art, 2003). Estructurada a la manera de los museos en cd-rom, esta exposición funge de adaptación interactiva de la obra del artista francés relacionada con el tema de la danza. Decimos que es una adaptación porque la guía o mapa de enlaces a las obras es una reproducción digital de la planta de una galería física (Confrontar anexo 11). Pulsando cada uno de los espacios de la galería obtenemos títulos que agrupan distintos momentos del tema de la danza (retratos de bailarinas, en el aula de clases), acompañados de

comentarios en formatos de audio. Asistimos a un museo *en internet* o museo digitalizado (Espona, 2001).

A través de estos ejemplos notamos distintas vocaciones o actitudes en relación con la colecciones en internet. Mejor dicho: una norma de adaptación. Es notable la voluntad de la institución museística para adaptarse a los vaivenes de la sociedad mediática. Priva, insistimos, en caso del arte, los circuitos de mercado que han ofrecido resistencia gracias a las desventajas económicas que este nuevo orden comunicacional comporta. No obstante, son numerosos los museos que han puesto su mirada –al margen de los contratiempos– en las retribuciones del medio telemático, como llegar a lugares recónditos y la acción crítica de sus espectadores.

### **2.3 El museo web**

El museo en internet o museo web reúne dos definiciones que vale la pena aclarar: el museo virtual y el museo digital. Por un lado tenemos al museo virtual (museo *en internet*), proveniente de la digitalización de obras con entidad física, lo que Espona (2001) ha llamado “catálogo virtual donde se proponen los contenidos del museo y su proyección social en la Red”. Podríamos calificarlo de simulacro electrónico del museo real, aunque con ciertas reservas, pues a raíz del fortalecimiento de los recursos multimediatos de exposición de contenidos, la mera copia ha adquirido

vida propia. Por otro lado, el museo digital, cuya existencia sólo es posible en el espacio electrónico, concebido *para* la red (Bellido, 1999). Tal es el caso de los museos de arte cibernético, cuyo primer antecedente es el Ars Electronica Center de Linz (Bellido, 1999), laboratorio consagrado al cruce arte-ciencia. Ambos, sin embargo, son manifestación de una sola realidad: el museo telemático. Proponemos referirnos a los dos por igual como una realidad ampliada del fenómeno de los museos en internet, sin importar su procedencia.

Antes repasamos el acercamiento de algunos museos al medio telemático. Pudimos advertir que la reticencia ante la liberación de la información obedece razones de integridad de derechos y de rentabilidad económica. Ahora, ¿podrá esto competir de igual a igual con la realidad de la sociedad digital, ese mundo libre? El rompimiento de la doble conciencia –entendida ésta como el estado del ser que ofrece acceso, simultáneamente, a dos campos de experiencia distintos: realidad material/realidad imaginaria –(Ascott, 1997–2002)– fue acaso el debate esencial en relación con los cambios traídos por la realidad cibernética. La posibilidad real de ocupar distintas geografías, sin la obligación de trasladarse físicamente para habitarlas, ha originado el nacimiento de una realidad sin centro ni periferia, que le ha permitido al usuario la organización de su espacio y su tiempo (Vilches, 2001). Razón que, desde nuestro punto de vista, ha motivado el fortalecimiento del individuo digital, en tanto que le brinda la cómoda oportunidad de ocupar el lugar que

nunca tuvo. Este solo hecho es algo grandioso. El usuario del museo vive con especial intensidad este fenómeno, pues el motivo que lo incita al traslado en gran medida responde a necesidades de delectación y de amor al conocimiento. En este sentido, el efecto *acceso restringido* ha sido minado paulatinamente con la puesta en línea de reconocidas colecciones y de proyectos exclusivos de la red, además de recursos de distinto tipo como catálogos, testimonios audiovisuales, formas de búsqueda temáticas, etcétera.

Analicemos las propiedades del museo web mediante un caso ejemplar: The Guggenheim collection online (Guggenheim, 2003). Ofrece un amplio catálogo de artistas (169 en total), compuesto de imágenes digitales de gran factura, acompañadas cada una de comentarios sobre el artista y la obra. Hasta el momento vemos una colección digitalizada para usuarios de internet. ¿Qué lo hace un museo web? Fundamentalmente, la disponibilidad total de la información. Una vez en su página principal vemos múltiples rutas de acceso a las colecciones (por artista, título, fecha, movimiento, técnica y concepto), además de un texto de presentación del servicio y de los recursos ofrecidos (Guggenheim, 2003). Pero sobre todo una declaración determinante, sus objetivos: la difusión de colecciones de arte por medio de internet. Hecho que de inmediato pone al descubierto su integridad como museo web. Esta declaración de integridad es de importancia capital pues anuncia la disposición del museo de “ser lo que tiene que ser” (Peruga y Ramos, 1997, p. 28), según la imagen que ofrece y

dentro del contexto en que está; no un remedo de otra cosa, como muchas veces vemos. Como usuarios que esperamos ver las colecciones, este aviso es vital. Al contrario de los museos físicos, que pueden llegar a sobrevivir a la soledad, el museo web halla su justificación en la asistencia, en las visitas. Diríamos que existe como tal, si es visitado.

Anunciada su condición, encontramos otra característica que le otorga la propiedad de museo web: los múltiples recursos de recuperación de la información. Como apuntamos, su página principal contiene un directorio que muestra distintas rutas de acceso a las colecciones (por artista, título, fecha, movimiento, técnica y concepto) (Confrontar anexo 12). El mérito de este directorio, o menú de navegación, reside en su carácter alternativo, pues el museo se nos presenta con muchos frentes, el mismo museo. En consecuencia, podemos visitar varios lugares en uno, no en el sentido en que vamos de sala en sala dentro del museo tradicional (lo que también es posible), sino que en muchos sitios vemos la misma obra. Estamos ante un ejemplo de la virtualidad del espacio telemático, y del nacimiento del museo personal. La obra *Untitled (Red Painting)* de 1953 de Robert Rauschenberg aparece igual en las categorías de “pintura” y “pop art”, en dos entornos diferentes (Confrontar anexo 13). Gracias a la virtualidad el Rauschenberg adquiere la cualidad de museo, pasa a ser un museo migratorio.

A lo antes dicho se le suman dos cualidades consubstanciales de internet: interactividad y hipertextualidad. Interactividad en el sentido de



rapidez de respuesta (Vilches 2001), de la que gozamos en este caso; hipertextualidad, manifiesta en el derroche de enlaces hacia referencias bibliográficas, exposiciones y autores afines, en una estructura lógica de relaciones.

Por último, la cualidad determinante que hace del The Guggenheim collection online un museo web es el sistema de búsqueda. El móvil de los que visitamos un museo de este tipo es la posibilidad de recuperar lo que queremos, libremente. En el ejercicio de nuestra voluntad. Esto lo otorgan las formas de recuperación de información, los motores de búsqueda. Recordemos que detrás del museo libre, está el interés por construir nuestro propio museo, el que pensamos e imaginamos. “Con las nuevas tecnologías cada uno puede construirse su museo ideal por ordenador y visitarlo a cualquier hora del día o de la noche a través de la pantalla” (Bellido, 1999). Este hecho cambia la relación del espectador con el objeto.

Más allá de las clasificaciones propuestas, tenemos la opción de indagar por nuestra cuenta. Esa pequeña caja funciona en el marco de una base de información, compuesta de diversos documentos u objetos de información relacionados entre sí semánticamente (Silva, 2001). Relaciones de significación que le otorgan a la colección una condición de corpus de contenidos con vida propia, susceptible de ser recuperado de distintas maneras, según los datos asociados a cada documento. Notamos que mediante el término “Arte Povera” reunimos diversas unidades de información (obras de arte en nuestro caso) que tienen en común esta

palabra clave (Confrontar anexo 14). Toda esta madeja de interconexiones lógicas hace posible la instauración de un museo colmado de significados, de un museo si se quiere universal, no en el sentido de totalidad sino de infinitud. La relación hipertextual entre una obra y otra o entre una colección y un autor en particular desconoce los límites espacio-temporales a que estamos acostumbrados, por su misma condición ciberespacial, lo que da pie a un haz de experiencias sensoriales e imaginativas en el entorno del museo: partimos de la red de información propia del museo y de ahí vamos a otras colecciones y a otros museos... ¿Estaremos ante la presencia de un punto del espacio que contiene todos los puntos? Cabe pensar un poco esta idea, ya figurada por Jorge Luis Borges (Borges, 1986).

## **2.4 Museos web de colecciones patrimoniales culturales y naturales: VEREDA– Museos y Colecciones**

El museo web es un fenómeno mundial. Hicimos referencia de algunos museos norteamericanos por contarse entre los mejores exponentes de esta nueva modalidad. No obstante, es abundante el catálogo de colecciones en internet, en los campos del arte, la etnología, botánica, entomología, paleontología, etcétera. Latinoamérica no escapa a esta tendencia. En el sitio web del Instituto Latinoamericano de Museos, organización sin fines de lucro con sede en Costa Rica, vemos un directorio de colecciones en línea que da cuenta de la intensidad con que los museos

latinoamericanos se han sumado al mundo telemático, por medio de museos virtuales, exposiciones en línea y museos temáticos (ILAM, 2003). Sobresalen los sitios web de museos y parques de cada país (ILAM, 2003) y las muestras en línea, entre las que figura notablemente la titulada “Lucio Fontana”, exposición organizada por la Fundación Proa de Argentina (Lucio Fontana, 1999), que presenta los trabajos realizados por el artista ítaloargentino entre los años 1952 y 1968. Museo web rico en contenidos, compuesto de un listado de reproducciones digitales, acompañadas de artículos sobre su obra y textos del autor (Lucio Fontana, 1999).

Acaso la razón de ser del ILAM, su misión, es la labor difusora de la propuesta museológica de patrimonio integral, resultado de la combinación entre patrimonio integral y natural, entendida la naturaleza y la cultura como ámbitos coincidentes, en profunda relación (ILAM, 2003). Esta definición cobra singular fuerza en el entorno latinoamericano, gracias a sus condiciones de biodiversidad. Según la organización internacional Acción Internacional por los Recursos Genéticos (GRAIN): “Las cuatro quintas partes de la biodiversidad mundial se encuentran en los trópicos y regiones subtropicales”. Lo que nos mueve a hacer hincapié en el potencial museológico de las colecciones naturales en todo el territorio Latinoamericano.

En este sentido, Grupo VEREDA (Venezuela Red de Arte)<sup>4</sup> ha incorporado colecciones de distinta naturaleza, a fin de contribuir con esta idea de conservación y exhibición de nuestros bienes patrimoniales.

Inspirado en la noción de patrimonio integral y en las últimas consideraciones sobre el patrimonio material e inmaterial, declaradas por la UNESCO<sup>5</sup>, Grupo VEREDA ha emprendido un amplio trabajo de digitalización y creación de bases de información del patrimonio del estado Mérida (Venezuela), iniciado entre principios del siglo pasado y comienzos del actual, publicado por medio del portal VEREDA–Museos y Colecciones (VEREDA Museos, 2003).

En 1999 inició el programa de digitalización de la colección del Museo de Arte Moderno de Mérida “Juan Astorga”, en combinación con el personal del museo, logrando alrededor de 350 piezas digitalizadas y el montaje del sitio web del museo (VEREDA–Museos, 2003). Lo mismo ocurrió en el Museo Arqueológico de Mérida “Gonzalo Rincón Gutiérrez” (VEREDA–Museos, 2003). En el comienzo del siglo XXI perpetró la creación, junto con el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Los Andes y la Coordinación de Patrimonio de la Gobernación del Estado Mérida, del catálogo razonado en línea de la obra del artista venezolano Juan Félix Sánchez (VEREDA–Museos, 2003).

Durante el año 2003 este trabajo se profundizó. A raíz de la necesidad de crear un servicio completo, integral, provisto de las propiedades del museo web antes comentadas, acometió la creación de las bases de información de cinco colecciones. A las tres anteriores, se les sumaron las del Jardín Botánico de Mérida (VEREDA–Museos, 2003) y el Parque Zoológico de Mérida “Chorros de Milla” (VEREDA–Museos, 2003).

Bajo la idea de digitalizar los museos subyace la de ampliar las colecciones, y darle un sentido orgánico-temporal con respecto a su comunidad. El afán de coleccionar ha rendido no pocos frutos en la conformación de las civilizaciones. Reunir una serie de objetos en un museo confiere a las sociedades un vínculo con su presente, amparado en el testimonio ordenado de su pasado. Opera una suerte de ratificación del tiempo mediante la evocación de la historia. Diana Massa (s.f.) lo ha llamado "aprehender la historia, dar sentido y orden a un tiempo que sólo puede ser aprehendido a través de sus restos materiales". Esta idea de ratificación del tiempo cobra vigor gracias a los recursos de reproducción y transferencia de información posibles en el medio telemático. El encuentro del hombre contemporáneo con objetos o colecciones remotas jamás pensadas le otorga un nuevo vínculo con su tiempo, una posibilidad de vivirlo. ¿Aprehensión de la historia mediante la liberación de la información? Al menos acceso a ella.

A propósito de la liberación de la información, Grupo VEREDA ofrece poco más de 200 unidades de colección (imágenes digitales de excelente resolución y archivos audiovisuales), susceptibles de ser recuperadas mediante palabras claves vinculadas a cada documento, que a su vez se comunican con el resto de la colección. Esto es posible gracias a que la totalidad de los datos forma una red de información construida mediante las herramientas de administración del programa Alejandría (Alejandría,

2003). Cada registro de la colección está validado con una descripción, según la categoría a que pertenece. Además, la colección entera puede ser visitada por medio de catálogos temáticos, página que brinda una relación de las palabras claves usadas en la colección y la cantidad de registros a que están asociadas (Confrontar anexo 15). Pese a que las colecciones están agrupadas según tipos de colección está presente la interconexión, pues en repetidas ocasiones comparten campos de información. Tal es el caso de palabra clave denominada “procedencia”, presente lo mismo en la colección arqueológica que en la de arte moderno. De la que podemos obtener un museo virtual, museo de procedencia (Confrontar anexo 16). Todos estos recursos pueden obtenerse por medio del portal VEREDA Museos y Colecciones (<http://vereda.saber.ula.ve/museos>).

Al revisar la naturaleza del museo a lo largo de la historia, percibimos que está lejos de un ser exponente de la inmovilidad. Al contrario: es lugar sensible a los cambios de la historia. No de manera gratuita, claro está. Ocurrieron numerosas convulsiones que dieron tal efecto. Con los años ha alcanzado un pulso estable de acción en su comunidad. No obstante, es un despropósito imaginar un nivel óptimo de funcionamiento orgánico museo–sociedad. Sigue estando presente la tutela de los circuitos museológicos y de mercado que suavemente se oponen a la apertura ideal: el público *en* el museo. Gracias a la popularización de las nuevas tecnologías de la comunicación se han mitigado estas dificultades: vemos con satisfacción el acercamiento de comunidades de todo el mundo

a colecciones sepultadas en el olvido, conversaciones en línea entre un artista y sus espectadores, obras de arte digital manipuladas por los usuarios. A diferencia del museo físico, el museo web depende de las visitas y de la interactividad, hechos que justifican su existencia. De allí su carácter transgresor: fue creado para el espectador.

---

<sup>1</sup> “Una institución o agencia, privada o pública, sin fines de lucro, basada esencialmente en propósitos educacionales y estéticos, el cual, utilizando un equipo de profesionales, cuida y utiliza objetos tangibles, y los exhibe al público según un programa regulado” (Traducción del autor).

<sup>2</sup> El autor español Lorenzo Vilches (2001) apunta muy claramente los cambios clave del rol de la audiencia gracias a la aparición de internet: “las conexiones de los usuarios con las redes de información en tiempo real se convierten en globales (...) la organización del control de la información no se halla en un centro único (...) las redes de Internet se convierten en carriles de aceleración para la circulación de mercados y productos de conocimiento (...) las redes telemáticas aparecen como una gran disponibilidad de comunicación a bajo precio (...) la gran cantidad de contenidos puestos en circulación aumentan el acceso popular a la comunicación (...) (p. 197-198).

<sup>3</sup> En el subcapítulo dedicado al museo web, aclararemos la diferencia entre el museo proveniente de la digitalización de una colección física y el museo digital como tal.

<sup>4</sup> Grupo VEREDA, Venezuela Red de Arte, (<http://vereda.hacer.ula.ve/grupovereda>) es un colectivo cuyo interés principal es promover la cultura telemática en América Latina, mediante la creación, colocación y transferencia de contenidos en red. Está encargado de sustentar el portal VEREDA, servicio especializado en contenidos de arte (<http://vereda.saber.ula.ve>).

<sup>5</sup> La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) añadió, recientemente, a la noción de patrimonio natural y cultural, las categorías de patrimonio material e inmaterial, a fin de darle protección al testimonio de culturas y civilizaciones periféricas, en lo relacionado a la historia oral, costumbres y prácticas rituales heredadas generación en generación (UNESCO, 2003).

---

### Referencias bibliohemerográficas

Acción Internacional por los Recursos Genéticos (GRAIN) [En línea]. Consulta del 06 de Octubre de 2003, de [http://www.grain.org/sp/themes/dsp\\_theme.cfm?theme\\_id=104](http://www.grain.org/sp/themes/dsp_theme.cfm?theme_id=104)

American Association of Museums [En línea]. Consulta del 3 de agosto de 2003, de [http://www.aam-us.org/resources/reference\\_library/1whatis.cfm](http://www.aam-us.org/resources/reference_library/1whatis.cfm)

Ascott, R. (1997-2002). El web Chamántico. Arte y conciencia emergente. [En línea]. Aleph. Consulta del 03 de julio 2003, de <http://aleph-arts.org/pens/index.htm>

Bell, D. (1997). Reflexiones al término de una época (primera parte). *Vuelta*, 245, 11-16.

Bellido Gant, M<sup>a</sup> L. (1999). *Museos virtuales y digitales: nuevas estrategias de difusión artística*. En el VII Encuentro de Bibliotecas de Arte de España y Portugal. [En línea] Consulta del 30 de abril de 2003, de <http://www.mcu.es/BAEP/encuentrosbaep7/musvir.html>

Borges, J. L. (1986). *Ficciones-El Aleph-El Informe de Brodie*. (1<sup>a</sup> ed.). Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.



---

Espona, P. (2001). La sociedad digital y las nuevas tecnologías de la comunicación. [En línea] Consulta del 28 de agosto 2003, de Universitat Politècnica de València, de <http://www.uv.es/~valors/Espona,P.pdf>

Fernández, L. (1993) *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*. (1ª ed.). Madrid, España: Istmo.

Fernández, L. (1999). *Introducción a la nueva museología*. (1ª ed.). Madrid, España: Alianza.

Hernández Hernández, F. (1998). *Manual de museología*. (1ª ed.). Madrid, España: Síntesis.

Hinkelammert, F. (1997). El mundo de la globalización es ingobernable. Revista del Sur. [En línea]. De <http://www.revistadelsur.org.uy/revista.072/central.html>

Hubert, F. (1993). *Historia de los ecomuseos*. En G. H. Rivière, La Museología (pp. 195–206). Madrid, España: Akal.

Instituto Latinoamericano de Museos [En línea]. Consulta del 15 de julio de 2003, de [http://ilam.org/ilam\\_patri.html](http://ilam.org/ilam_patri.html)

---

Massa, Diana (s.f). Fragmentos significativos. Reflexiones sobre la subjetividad expresada a través de la colección. [En línea]. Consulta del 06 de octubre de 2003, de [http://www.naya.org.ar/articulos/museologia06.htm#\\_ftn1](http://www.naya.org.ar/articulos/museologia06.htm#_ftn1)

Paz, O. (1970). *Posdata*. (11<sup>a</sup> ed.) México: Siglo Veintiuno.

Peruga, I y María Elena Ramos. (1997). El sentido de los museos. En Museo de Bellas Artes (Ed.). *Temas de museología*. (pp. 27–29)

Pevsner, N. (1979). *Historia de las tipologías arquitectónicas*. (1<sup>a</sup> ed.) Barcelona, España: Gustavo Gili.

Rivière, G. H. (1993) *La Museología*. Traducción de Antón Rodríguez Casal. (1<sup>a</sup> ed.). Madrid, España: Akal.

Silva, J. G. (2001). *Aleandría: una red institucional de servicios de teleinformación, un modelo para desarrollos de aplicaciones sobre bases de información y una metodología ágil para el desarrollo de software*. Trabajo de grado de doctorado. Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

UNESCO, Patrimonio cultural. [En línea]. Consulta del 02 de mayo de 2003, de

---

[http://portal.unesco.org/culture/admin/ev.php?URL\\_ID=2185&URL\\_DO=D](http://portal.unesco.org/culture/admin/ev.php?URL_ID=2185&URL_DO=D)  
O\_TOPIC

Vilches, L. (2001). *La migración digital* (1ª ed.). Barcelona, España: Gedisa.

Alejandro. Tecnología y servicios para proveedores de información. [En línea]. Disponible en <http://alejandria.hacer.ula.ve/2002/>

Instituto Latinoamericano de Museo (2003). [En línea]. Disponible en <http://www.ilam.org/>

Lucio Fontana. Fundación Proa (1999). [En línea]. Disponible en <http://www.proa.org.ar/exhibicion/fontana/index.html>

MOCA Museum of Contemporary Art (2003). [En línea]. Disponible en <http://www.moca.org/museum>

New Museum of Contemporary Art. [En línea]. Consulta del 29 de septiembre de 2003, de <http://newmuseum.org/>

Philadelphia Museum of Art (2003). [En línea]. Disponible en <http://www.philamuseum.org/exhibitions/exhibits/degas/flash/index.htm>

---

The Guggenheim collection online (2003). [En línea]. Disponible en <http://www.guggenheimcollection.org/>

The Museum of Modern Art. [En línea]. Disponible en <http://www.moma.org/>

Tutorial Alejandría Museos (2003). [En línea]. Disponible en <http://alejandriamuseos.ciudad-alejandria.com>

VEREDA Museos (2003). [En línea]. Disponible en <http://vereda.saber.ula.ve/museos>