

Sesión 4
Museología y museografía
Bibliografía

TRIBUNA LIBRE

SOLA, TOMISLAV
REVISTA MUSEUM INTERNACIONAL 153
PARIS. 1987. (pgs. 45-49) *celix*

Concepto y naturaleza de la museología

Tomislav Šola

Nació en Zagreb, Yugoslavia, en cuya universidad se graduó en historia del arte en 1973. Posteriormente se doctoró en museología. De 1974 a 1981 fue conservador del Museo de Arte Primitivo de Zagreb. Desde 1981 es director del Centro Yugoslavo de Documentación sobre los Museos. Es presidente del Comité Nacional del ICOM y miembro del consejo consultivo. Desde 1983 es secretario del ICOFOM. Es autor de numerosos artículos y documentos referidos a los museos y la museología.

Hace ya un siglo que se trata de hacer de la museología una disciplina independiente.¹ En estos cien años de esfuerzos la teoría museológica ha tenido sus héroes y sus gigantes, cuyos trabajos aportaron soluciones que ayudaron a disipar una frustración secular. En efecto, hoy en día se plantean preguntas a las que antes no habría sido posible dar respuestas y la práctica por sí sola proporciona elementos suficientes como para sacar conclusiones generales. La era postindustrial esboza sus propias necesidades espirituales y los museos de esta generación aportan una experiencia que llevará finalmente a la elaboración de una teoría general y específica.²

Esta certeza, que puede parecer arrogante aunque es característica de todo periodo que se considera superior a los precedentes, se funda en argumentos sólidos. Sin embargo, en lo que respecta al reconocimiento e independencia de la museología, uno de sus teóricos, Z. Z. Stránsky, admite que los progresos han sido ínfimos.³ Aunque con pesar, muchos autores afirman que la museología permanece todavía en estado embrionario, en una fase heurística en la que aún sigue cotejando y analizando los hechos relativos a su campo de aplicación, al mismo tiempo que descubre las dimensiones de ese campo. La museología está dividida entre las obligaciones que le impone la dignidad del museo tradicional (una dignidad que no condice con los niveles de independencia y reconocimiento alcanzados), la necesidad de dar pruebas del rigor y la eficacia que caracterizan las disciplinas académicas (con las cuales no puede igualarse en cuanto a su nivel de sistematización y coherencia) y las exigencias que se derivan de su misión de preservar el patrimonio (que no puede

cumplir convenientemente porque no está ni por asomo en condiciones de entablar un verdadero diálogo con el presente). La museología se encuentra, entonces, en una incómoda situación que no podrá durar mucho tiempo. Basta en efecto hojear las publicaciones y programas de los museos, o incluso estudiar los documentos que proponen algunas definiciones, para notar las rotundas contradicciones que existen en la interpretación e incluso en la terminología. Así, por ejemplo, en México y Francia se oye a menudo el término "museografía" en un contexto donde otros utilizan la palabra "museología". Análogamente, la revista *Museum*⁴ habla de "museógrafos" en lugar de museólogos, la *Gazette*⁵ canadiense llama "museólogos" a los miembros del personal de los museos mientras otros autores⁶ advierten que un trabajador de un museo no es necesariamente un museólogo. A menudo la museología se define como "la ciencia de los museos". El tono fundamental está dado, desde luego, por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) y su definición de la museología

1. Z. Z. Stránsky, *A proposal of orientation of future activities of the International Committee for Museology*, documento presentado en la reunión anual del ICOFOM celebrada en París en 1982.

2. Tomislav Šola, "Prema suvremenoj koncepciji muzeologije" [Hacia un concepto moderno de la museología], *Informatorologija Jugoslavica* (Zagreb), vol. 15, n.º 3-4, 1983.

3. Z. Z. Stránsky, *op. cit.*

4. Manfred Eisenbeis, "Elements for a sociology of museums", *Museum*, vol. XXIV, n.º 2, 1972, p. 110-119.

5. *Gazette* (Ottawa), vol. 11, n.º 2, primavera de 1978.

6. Elis Bureaw, *MuWoP*, n.º 2; Maria Manuela Mota, *Musée ou musées? Reflexions sur une métamuseologie*, informe presentado en el Coloquio del ICOFOM "Systematics and methodology of museology" celebrado en París en 1982; Z. Z. Stránsky, *op. cit.*

y la museografía. La misma carencia de consenso puede observarse en los manuales especializados y en las enciclopedias. La museología tradicional continúa empobreciéndose, limitada a la tarea de documentar la historia de los museos y enumerar sus funciones.

Según Z. Z. Stránsky, "todavía no poseemos un sistema museológico",⁷ aunque el establecimiento de un sistema específico es el rasgo distintivo de cualquier ciencia. Muchos autores preconizan que se hagan esfuerzos sistemáticos para establecer una terminología museológica digna de ese nombre,⁸ porque la experiencia los ha llevado a constatar que se utiliza una sola palabra para designar un sinnúmero de cosas diferentes. Por desgracia, ése no es sino un aspecto del problema. Diversos especialistas, deseosos de sentar las bases de la museología, formulan a su vez proposiciones concretas,⁹ pero las medidas que sugieren son desalentadoras por su número y complejidad. Con el auxilio del Comité Internacional del ICOM para la Museología (ICOFOM), que publica documentos en sus *Museological Working Papers (MuWoP)*, la museología se bate entonces por la razón fundamental de su existencia o, para ser más precisos, de sus orígenes. Hasta hace poco las razones de su lento reconocimiento habían sido planteadas y formuladas de una manera incorrecta. La museología centrada en los museos parecía destinada a un difícil trabajo de parto sin alumbramiento. Sin embargo, después de la segunda guerra mundial se realizaron en Francia considerables progresos que abrieron nuevos rumbos y echaron los cimientos de la museología moderna, en particular gracias a la obra de Georges-Henri Rivière y a los trabajos teóricos de Hughes de Varine-Bohan. Estas tentativas de innovación, cuyos méritos deben hacerse extensivos a otras personalidades¹⁰ (Evrard, por ejemplo), se concretaron en el ecomuseo, cuya práctica renovadora continúa situándose al margen de las posiciones tradicionales de la mayoría. Sin embargo, incluso un análisis superficial revelaría la caótica situación de los que siguen siendo, no obstante, los sólidos fundamentos del orden futuro. Intentaremos entonces examinar brevemente los resultados obtenidos hasta ahora y las tendencias que comienzan a manifestarse.

La bibliografía básica del ICOM, con su información actualizada, abarca los trabajos más importantes relativos a la museología. Cabe señalar, sin embargo, que estos trabajos no sólo son poco nume-

rosos sino que además no se refieren sino a aspectos secundarios de la museología. En una época y en un mundo en que el número y la importancia de los museos no cesa de acrecentarse, la casi total inexistencia de la museología como ciencia no puede menos que producir un sentimiento de grave frustración. Para ser más claros, corremos el riesgo de ver amplificarse un desarrollo caótico y debemos ser conscientes de que nuestras divergencias serán muchas y que las reformas, en consecuencia, se harán más y más difíciles. Para que la museología llegue a convertirse en una ciencia, tendrá que enfrentarse a la dura realidad y aceptar el hecho de que sus concepciones y métodos académicos se vuelven cada día más obsoletos. En el momento en que se apresta a dejar el callejón sin salida de los museos de la segunda generación y la lógica del siglo XIX, la museología tradicional no puede ya siquiera justificar la existencia del museo clásico. Reducida a una suma de conocimientos prácticos, la museología tradicional sólo tiene sentido dentro de ese marco institucional. Frente al desafío de un mundo que se rebela contra los valores tradicionales, es evidente que no existe un mensaje museológico porque no existe la museología.

Este problema es objeto de frecuentes debates, sobre todo en el seno del ICOFOM y se divulgan en los *MuWoP*. Sin embargo, la inexistencia de la museología nos ha impedido en su momento poner fin a la absurda situación por la cual la preservación de los bienes muebles e inmuebles constituye dos campos separados, situación que no puede sino acarrear consecuencias nefastas. Ha llegado entonces el momento de elaborar nuevas bases teóricas y de proponer otras opciones.

En el coloquio del ICOFOM que tuvo lugar en México en 1980, se trató por primera vez de formar un grupo de trabajo sobre la museología en los países en desarrollo,¹¹ pero la idea fue rechazada inmediatamente con el pretexto de que "no existen varias museologías, sino una sola". El argumento es aparentemente válido, ya que para ser una ciencia, la museología debe ser universalmente aplicable, pero al mismo tiempo es incorrecto, porque la museología tradicional es a todas luces ineficaz e inaplicable fuera del contexto cultural que le dio origen. Tanto en París en 1982¹² como en Londres en 1983¹³ parecía que se daría a la museología tradicional la posibilidad de evolucionar cualitativamente, pero las exigencias de un cambio radical fueron

7. Z. Z. Stránsky, *System of museology*, informe presentado en el Coloquio del ICOFOM "Systematics and methodology of museology" celebrado en París en 1982.

8. Vinos Sofka, *Museology-systems, systematic relations in the light of MuWoP*, material para la reunión consultiva del ICOFOM, París, 1982.

9. Z. Z. Stránsky, *The interdisciplinary character*, ponencia presentada en la reunión consultiva del ICOFOM celebrada en París en 1982; María Manuela Mota, *op. cit.*

10. Anton Bauer, "Museologija u teoriji i praksi" [La museología en la teoría y en la práctica], *Informatica museologica* (Zagreb), abril de 1971.

11. Tibor Sekeli, Yugoslavia.

12. Tibor Sekeli, "Systematics and methodology of museology", reunión consultiva del ICOFOM, París, 1982.

13. Tibor Sekeli, "Museums, territory, society", Coloquio del ICOFOM, Londres, 1983.

ignoradas. Por esta razón existen en la actualidad otras formas de museos y otras formas organizativas de nuevas maneras de pensar. Por añadidura, el ICOM se vio obligado a considerar, por primera vez desde su creación, la posibilidad de redefinir sus funciones, sus objetivos y sus métodos. Toda teoría alternativa constituye un desafío, ya que incluso cuando carece de una sistematización bien definida, su valor radica en la manera de plantear interrogantes útiles y de señalar los problemas con precisión. La nueva museología se manifiesta sobre todo en la extensión de los parámetros forzosamente limitados de la museología tradicional, bajo la forma de un cuestionamiento. Esta etapa puede considerarse hoy acabada, ya que no hay ninguna posibilidad de suprimir "la solución alternativa".

En los últimos cien años aproximadamente, la museología ha estado centrada principalmente sobre sí misma, procurando encontrar en sus ambiciones no sólo la inspiración sino también su razón de ser. En lo esencial, esta introspección no pasó de la forma institucional del museo y del intento de actualizar el museo tradicional (cuando en realidad lo que hacía verdaderamente falta era cambiarlo). Un análisis tan limitado no logró penetrar lo suficiente en el fenómeno del museo como para que todo el resto pudiera deducirse de su definición.

Considerado como el producto de una ambición escatológica, como una manifestación del "complejo faraónico" de la humanidad,¹⁴ el museo es un lugar solemne, serio y reservado a los iniciados, tal como lo sugiere su entrada majestuosa y lo confirma su atmósfera general, sobre todo los objetos que colecciona, clasifica y expone. En el museo tradicional, la pieza de colección era ante todo un objeto de valor, por su materia, por el trabajo que representaba o por su rareza. Su función esencial era fomentar el prestigio de sus propietarios, incluso si éste no era otro que la colectividad.¹⁵ Nuestra época atribuye a la pieza de museo un valor intrínseco e independiente, aboliendo así la jerarquía que hacía que los objetos calificados de "triviales" fueran olvidados.¹⁶

3 La creación de museos especializados, como los dedicados a la tecnología o a la historia natural, o incluso los museos conmemorativos, dio origen a una nueva manera de pensar: cobró así nueva importancia el objeto de museo como elemento de un contexto cultural y como vehículo de un concepto. Desde un punto de vista museológico, no se trata de un movi-

miento revolucionario que rompa con la tradición fundada en ciertos presupuestos lógicos. Nadie quiere abolir el Louvre, pero podemos fácilmente predecir que será transformado en un monumento del patrimonio histórico y cultural que a su vez pasará a ser un objeto de museo *sui generis*. Así, la desmitificación del objeto no será un proceso forzado sino una gradual adaptación a nuevas formas de práctica. Por su carácter discutible hemos abandonado la costumbre de conferir a los objetos de museo la categoría de singularidad absoluta que los hace absolutamente originales e irremplazables, lo cual ha permitido establecer las bases lógicas de reformas sumamente importantes de la práctica museológica y de la museología misma. La distinción entre esencia y existencia, forma y materia, idea y objeto concreto pertenece a la herencia filosófica según la cual el objeto, defectuoso e ilusorio, es simplemente la prueba de nuestra incapacidad de igualar el modelo divino caro a los antiguos neoplatónicos. Frente a la proliferación sin límites de nuevos criterios sobre la naturaleza de la pieza de museo (porque en realidad todo puede ser considerado pieza de museo), caemos en la tentación de dejar de lado el carácter necesario de los objetos, como decía Santo Tomás de Aquino. Creíamos que sólo a través de la apariencia física de un objeto era posible mostrar su esencia, su naturaleza. Hoy en cambio, nos encontramos a menudo con la idea de que un programa museológico no debería basarse en los objetos que poseemos o querríamos poseer, sino en las ideas que queremos transmitir.¹⁶ Las consecuencias de esta actitud son imprevisibles. La colección pertenece a la esfera de la física, mientras el objetivo de la labor museológica es de carácter metafísico: sólo la creatividad permitirá cubrir esa distancia.

Frente a la lógica de los grandes números, es forzoso recurrir a nuevas formas de acopio, clasificación, almacenamiento y comunicación de los hechos y la información. El verdadero objeto del museo es la transmisión de información pertinente, cuya forma de presentación no es necesaria y exclusivamente el objeto tridimensional. Por otra parte, es evidente que el número de objetos tridimensionales originales sobre los que recaerá la labor museológica disminuirá rápidamente. Pese a todos los riesgos que entraña, la tecnología nos ha aportado la única manera posible de superar los límites de la fragilidad: entre el holograma perfecto y el objeto prudentemente separado del



14. Jorge Glusberg, "Cool and hot museums", Buenos Aires, CAYC, 1980.

15. Jorge Glusberg, *Alternativa institucional "Antimusei" Vladimira Dodig* [La institución alternativa: el "anti-museo" de Vladimira Dodig], Zagreb, Trokut.

16. Jean-Yves Veillard, informe preparado para la reunión consultiva "Museums, territory, society", Londres, 1983.

público por una vitrina existe sólo una diferencia formal.¹⁷

Hoy en día la riqueza de un museo reside en su potencial de información y comunicación, en su capacidad técnica, en su personal especializado y en su programa museológico. El museo multidisciplinario o integral de Georges-Henri Rivière representa una etapa en la formulación de un concepto verdaderamente moderno de la actividad de los museos. En la era de la angustia y de la crisis universal de identidad, la humanidad enfrenta la eventualidad del suicidio y se inclina a la introspección y a la autocrítica. La arrogante autosatisfacción de la era industrial es reemplazada por el anhelo de mejorar la calidad de la vida. El mundo y sus museos buscan un modelo de supervivencia. Después de que Aristarco descubriera que la tierra no ocupaba un lugar central en el universo, el ser humano se refugió en una utopía irracional; después de Copérnico, Galileo y los descubrimientos de los tiempos modernos, no nos queda sino la perspectiva de desarrollarnos gracias a nuestra percepción. El siglo XIX sofista prefirió expresarse a través de la actividad práctica, la determinación y la eficacia, aunque también se apoyó en el sentimentalismo y la irracionalidad. En el museo, la realidad estaba dissociada de la evaluación y de la crítica por la distancia histórica y la dignidad institucional. En un mundo mecanizado, la educación entendida como adquisición de conocimientos aparecía como la panacea universal de la humanidad.

Hoy en día, nuevas necesidades y nuevos conocimientos transforman el mundo y sus museos. Una tecnología "a medida" reemplaza la producción en masa y los museos creados recientemente revelan una sensibilidad nueva respecto de los detalles, las microsituaciones y el presente. El museo sería para las instituciones culturales lo que según Gide era Proust para los poetas: cuando lo leemos empezamos a distinguir detalles donde antes sólo entreveíamos una masa informe. Si seguimos la línea de pensamiento de Gide, nos damos cuenta de que Proust no es un analista sino que "siente las cosas de una manera completamente natural". Esta última palabra parecería estar suprimida del vocabulario museológico y sin embargo no es la tecnología lo que ha hecho poco naturales a los museos tradicionales sino la manera en que conciben su misión y la falsa imagen que crean por su selectividad.

La evolución de las ideas que estamos examinando facilitó la eclosión del movi-

miento de los ecomuseos, suerte de mutantes del museo tipo, modelos de supervivencia y formas institucionalizadas de la acción cultural al servicio de la preservación del patrimonio que trasciende los límites de las definiciones oficiales puesto que sus orígenes y su funcionamiento están determinados por las características y necesidades del medio ambiente. El ecomuseo suprime las barreras entre la institución y el mundo exterior, entre el conservador y el público, entre los objetos que se guardan dentro y fuera del museo, entre los bienes muebles e inmuebles y entre la información y el objeto. Su particularidad reside en su naturaleza exhaustiva y su proyecto a largo plazo es su adaptabilidad. El ecomuseo es un museo organizado en función de sus necesidades, un museo que es más un proceso que un hecho y más una acción y una reacción que una institución. La colección del ecomuseo no está concebida según un orden jerárquico sino que es la consecuencia de su interacción con el medio ambiente: en otras palabras, no lo condiciona. En el frecuente dilema entre tener y ser, opta por lo último. El ecomuseo no es un elemento decorativo del medio ambiente sino su reflejo. Sus intereses se tienden hacia el futuro y sólo como consecuencia de esto hacia el estudio del pasado. En el ecomuseo, el pasado es todo lo que no es futuro, y el presente es sólo una línea en constante movimiento entre estas dos categorías del tiempo. Gracias a su poder de información y de comunicación, el ecomuseo constituye un medio de información que se caracteriza por "una concepción integral, una intuición cultivada y un presentimiento ético".¹⁸ A diferencia de la del museo tradicional, la memoria del ecomuseo es creativa y dinámica. Asociada a la mnemotecnología y los nuevos medios de comunicación, esta creatividad está llamada a modificar radicalmente la función del museo en la sociedad.

Sólo gracias a la experiencia de los ecomuseos y a la contribución teórica de sus pioneros fue posible que la museología se extendiera para abarcar todo nuestro patrimonio.¹⁹ Los ecomuseos han permitido dar un gran paso adelante en la práctica y en la filosofía de la salvaguarda del patrimonio al proponer una nueva definición del objeto de museo y del proceso de "musealización". En adelante podremos llamar museo (si decidimos mantener el término) a toda institución que se consagre a los objetos (o los elementos de información), los analice, los evalúe en relación con el pasado y el presente, y los conserve. Algunos, repitiendo el error

metodológico de la museología tradicional, quisieran que se adoptara más bien el concepto de ecomuseología.²⁰ Pero la experiencia del ecomuseo revela también otras posibilidades: si nos atenemos a la lógica de la onomástica, la disciplina académica que abarca el estudio de la metodología y de las técnicas del funcionamiento del museo como institución podría a su vez ser denominada museografía. Lo que por la amplitud y el alcance de su concepto rebasa la práctica y la institución del museo: su objeto es entonces la acción humana frente al patrimonio, en toda su complejidad: la preservación, el estudio y la comunicación. Los museos no son ya los únicos participantes en esta estrategia global. Este cambio teórico se traduce por el reconocimiento y la valoración de una realidad en la que el museo somete a sus métodos de trabajo sólo una pequeña parte del patrimonio general.

La civilización postindustrial es holística y sinóptica. Frente a los problemas complejos del mundo contemporáneo, preconiza la interdisciplinariedad. Necesitamos una teoría que dé lugar a la pluralidad de intereses. De ella esperamos que sea creativa, abierta y suficientemente amplia como para tomar en cuenta las nuevas perspectivas. Con sus horizontes cerrados, la museología tradicional sólo instaba al proteccionismo de naturaleza fundamentalmente museográfica. Al percatarnos que los museos no son sino un medio para alcanzar un fin, empezamos a reformar la institución, pero entonces nos dimos cuenta de que el sujeto del corpus teórico es parte esencial del fenómeno mismo del patrimonio del cual los museos, como ya hemos dicho, son sólo un mecanismo. El enfoque integralista del fenómeno del patrimonio se extiende lógicamente a la legislación, la terminología, la denominación de las instituciones y las iniciativas destinadas a armonizar las actividades a nivel internacional. El autor califica de "anomalía" la actual falta de coordinación en la preservación del patrimonio, abogando por un "patrimonio universal" y describiendo la actual situación como un simple accidente histórico.²¹ Los llamamientos de quienes quieren hacer de la museología el "marco teórico" del museum movement²² no hacen sino reconocer la existencia del problema sin proponer una solución: el objeto de la museología tradicional, el museo, ya no tiene una dimensión bien definida. Asistimos entonces a lo que tal vez podría llamarse "movimiento del patrimonio" y "metamorfosis del museo".

Este nuevo enfoque tiene un carácter intrínsecamente provocador y estimulante. El término que se propone ("patrimoniología", o sea el estudio del patrimonio) no recae en la peligrosa timidez de la ecomuseología que, con su parcial exigencia, traiciona la vastedad del ecomuseo. El nuevo museo y el museo del futuro son mecanismos innovadores de cuya teoría correspondiente cabría esperar la misma vitalidad. En su relación con el patrimonio, el hombre debería disponer de una teoría aplicable al análisis y la acción estructurada. Esta teoría, suerte de cibernética específicamente patrimoniológica, lograría quizás coordinar y unificar la acción de las bibliotecas, museos, centros de exposición, servicios de restauración, instituciones de protección de los monumentos, archivos, cinematecas, centros de información y medios de comunicación. Apenas se intenta realizar esta síntesis, se comprende que sería lógico²³ agrupar la archivística, la bibliotecología, la museología (es decir, la museografía) y, en una cierta medida, los estudios relativos a la información y la comunicación. La presencia del museo en esa enumeración está justificada por la naturaleza informativa de la pieza de museo y la naturaleza comunicativa del museo como institución pero, sin embargo, ésta es sólo una parte de la verdad. Los museos tienen tres opciones: pueden desaparecer, pueden transformarse en bases de datos para grandes sistemas de tecnología de la información, o bien convertirse en uno de los mecanismos más importantes del trabajo de conjunto sobre el medio ambiente, que es lo que realmente necesitamos.

El hecho de que André Malraux, que era un artista, fuera también un gran museólogo no deja de tener un valor simbólico: su museo imaginario tiene valor de revelación museológica, o más bien patrimoniológica. Es una visión idealista y estética que trasciende los conocimientos teóricos y prácticos actuales de los museos. El siglo XIX cartesiano puso el acento en el saber; hoy nuestra ambición es más bien crear un estado de sensibilidad, de comprensión (por no decir de conciencia) acerca del patrimonio.

Es lo que los ecomuseos nos muestran con sus esfuerzos de adelantados. Resulta entonces aún más significativa la confluencia del arte moderno y de las nuevas formas que toma la actividad de los museos. Todas las expresiones artísticas que son algo más que un juego o una simple decoración aspiran, como los museos, a encontrar respuestas a preguntas

eternas. ¿Qué somos? ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos? Y lo hacen desde el mismo punto de partida (la identidad), con la misma facultad (la creatividad) y con el mismo método (la interpretación). Al igual que al arte, se ha impuesto al nuevo museo una responsabilidad general en nombre de la objetividad; pero a causa de su naturaleza innovadora es, en realidad, un medio de comunicación creativo y básicamente subjetivo. Sabemos ahora que la presentación del pasado mediante restos tomados al azar o elegidos deliberadamente no tiene nada de objetivo. En el mundo inanimado de los objetos de museo sólo la creatividad artística es capaz de suscitar en el espíritu imágenes vivientes. La auténtica comunicación a través de los museos ha engendrado siempre una forma de experiencia poética que es al mismo tiempo el único fundamento de todas las consecuencias esperadas de esta comunicación. De la misma manera que la superficie de un círculo sólo se puede calcular recurriendo a un número irracional, la naturaleza y la experiencia del patrimonio sólo puede ser comunicada introduciendo el factor irracional de la creatividad artística. En la comunicación de los museos modernos se reconocen elementos emparentados con la magia (técnicas de exhibición, nuevos medios de comunicación), la religión (el fetichismo del museo y el carácter epifánico de su mensaje), la organización y la representación social (convenciones, reglas, eventos sociales), etc. Estos son elementos de una comunicación sincrética y paraartística que, según McLuhan, nos retrotraen a la comunicación total de la sociedad primitiva. Los intentos realizados para definir la naturaleza del ecomuseo por su humanismo y su carácter global se parecen a los esfuerzos realizados para definir el arte,²⁴ mientras el nuevo discurso museológico tiene el sello de un mensaje poético.²⁵ La memoria pura y perfecta (como la de los museos o los mecanismos sociales que se les parecen) y la creatividad artística sin límites tienen, en un medio ambiente presionado por la tecnología y los medios de comunicación, un punto de convergencia lejano: el museo total. Entonces, ya sea porque habrá sido plenamente reconocido o porque el nuevo mensaje museológico se habrá hecho finalmente realidad, el museo pertenecerá definitivamente al pasado.

[Traducido del servo-croata]

17. Tomislav Šola, *Muzeji, nova tehnologija, audiovizualne komunikacije* [Museos, nueva tecnología, comunicaciones audiovisuales], tesis de doctorado, Universidad Edvard Kardelj, Ljubljana.

18. Harlan Cleveland, "Informacija kao prirodno dobro" [La información como bien natural], *Pregled* (Belgrado), n.º 223, 1983.

19. Tomislav Šola, "A contribution to a possible definition of museology", informe presentado en el Coloquio del ICOFOM "Systematics and methodology of museology", París, 1982.

20. André Desvalés, informe presentado en la reunión consultiva "Museums, territory, society", Londres, 1983.

21. G. Stansfield, "The development of environmental recording by museums", *MDA Information*, (Oxford), vol. 8, n.º 4, invierno de 1984.

22. Klaus Schreinet, *Museology-Theses*, ponencia presentada en el Coloquio del ICOFOM "Museums, territory, society", Londres, 1983.

23. Ivo Maroevic, "Predmet museologije u okviru teorijske jezgre informacijskih znanosti" [La museología en el marco de las ciencias de la información], *Informatica museologica*, (Zagreb), n.º 1-3, 1984.

24. Algunas definiciones fueron propuestas por Georges-Henri Rivière.

25. Jean-Yves Veillard, *op. cit.*