

Historia, museos e imaginarios objetuales

Y demostraba que la ciencia nunca progresó sino al cuestionar las ideas simples. Parecido cuestionamiento se impone de manera muy particular, creo yo, en las ciencias sociales, por el hecho de que, por todas las razones que he dado, tenemos tendencia a satisfacernos demasiado fácilmente con las evidencias que nos ofrece nuestra experiencia de sentido común o la familiaridad con cierta tradición del saber.

Pierre Bourdieu

Ignacio Díaz Balerdi

Universidad del País Vasco

I. Es a partir de la segunda mitad del s. XX cuando la historiografía sobre los museos se afianza. En un principio se dice frecuentemente que la museología es una ciencia, pero actualmente los investigadores son más cautos y prefieren denominarla disciplina científica y normativa que, en todo caso, debe renunciar a postulados de validez universal. Su definición más comúnmente aceptada se podría resumir en que estudia la historia y fines de los museos, su papel en la sociedad, sus sistemas específicos de investigación, conservación, educación y organización, su relación con el contexto social y la clasificación tipológica del museo. Pueden consultarse entre otros: JELINEK, Jan: "Museology and Museography in Museums". Training of Museum Personnel, pp. 23-34. London: Hugh Evelyn LTD. 1970; SOFKA, Vinos: "Museology: science or just practical work?" Museological Working Papers, I, pp. 14-51. Estocolmo: Vinos Sofka Ed. 1980; SOLA, Tomislav: "Concepto y naturaleza de la museología". Museum, 153, pp. 45-49. París: ICOM. 1987; MENSCH, Peter Van: "Museological Research". Museum News, 15, pp. 8-9. Amsterdam: Reinwardt Academy. 1992.

Desde hace tiempo el mundo de los museos conoce un notable desarrollo y experimenta unas transformaciones cuantitativas y cualitativas que alteran radicalmente un panorama tradicionalmente estático y poco proclive al cambio y a la experimentación. Los museos existían, bien es verdad, y desde hace varios siglos, pero nunca como en tiempos actuales habían desempeñado un papel tan destacado en un ámbito que, en principio, es cultural, pero que se interrelaciona con otros más heterogéneos como el político, el económico, el de la comunicación, el educativo o el social.

Evidentemente, este creciente protagonismo ha conllevado un interés epistemológico por el fenómeno. Los análisis se han multiplicado, hay especialistas que se ocupan del asunto y, poco a poco, se articulan las bases de una disciplina a medio camino entre la voluntad científica y la constatación de sus limitaciones metodológicas (1): la museología.

Como campo de conocimiento y actividad pluridisciplinar que es, la museología centra su atención en elementos dispares y de alcance variable. Su objetivo es el desentrañamiento de las claves que definen el fenómeno museístico y los vectores con él relacionados. Su aspiración última, si es que se puede señalar una, sería la elaboración de un corpus teórico susceptible de ser aplicado en la práctica museal de la manera más estimulante y efectiva posible. Para ello debe contemplar, cuando menos, tres niveles de aproximación: el filosófico, el teórico y el práctico. Los dos primeros definirían lo que se ha dado en llamar museología básica, mientras que el tercero correspondería a la museología aplicada o museografía. En todos ellos subyace un interrogante de fondo: si se puede hablar del museo en general, teorizar sobre él, ubicarlo en un contexto discursivo específico y analizarlo como fenómeno unitario aunque polivalente, o si, por el contrario, tal pretensión roza la quimera por cuanto que cada ejem-

plo es uno y distinto, requiriendo de aproximaciones particularizadas que en mayor o menor medida se relacionarán con otras relativas a otros fenómenos museísticos.

Otro de los asuntos que recurrentemente se plantea al respecto es la adscripción de la museología a uno o varios campos de conocimiento. Siendo como es la museología una disciplina conectada estrechamente con distintas parcelas del saber y diferentes actividades teórico-prácticas, habrá que buscar su encaje más adecuado para alcanzar los fines que se propone. Y el fin último no puede ser otro que la optimización del museo como bien social. De ahí que busque su conexión con ámbitos científicos dispares que le nutren y contextualizan.

En las líneas que siguen nos acercaremos al tema, y lo haremos conectándolo con un campo —entre los muchos posibles— que ha sido utilizado frecuentemente en los estudios al respecto, pero que aún ofrece aspectos de discusión cuyo esclarecimiento sería muy necesario para la cabal comprensión del fenómeno museístico: el de la **Historia**. Y no se tratará de una notación evolutiva del surgimiento y desarrollo del museo, que es lo que habitualmente encontramos en los estudios al respecto, sino que lo analizaremos en tanto que producto y concreción de la historia incluso en sus vectores constitutivos más básicos y elementales. Al fin y al cabo, el museo no sólo es hijo de la historia, sino que se configura como paradigma de la historia misma, y como tal debe ser estudiado. Sólo así podremos desbrozar el camino y contar con nuevos datos para empezar a responder el cúmulo de interrogantes que hoy en día se plantean al respecto.

De manera muy simplificada, y aun a riesgo de incurrir en reduccionismos no ortodoxos, podríamos decir que la Historia se configura como un *continuum* sustentado en dos pivotes fundamentales: el recuerdo y

la memoria. Resulta curioso que los recuerdos elementales casi siempre tienen que ver con sensaciones o están asociadas a simples objetos: un aroma, la cadencia de un ritmo, alguna percepción placentera (o desagradable)...; o bien, el objeto traído de un viaje, un canto rodado, un trofeo, la hoja de un árbol que perdura entre las páginas de un libro. En el segundo caso, cuando el recuerdo se asocia a un objeto, su materialidad física abre el camino a todo un universo de relaciones, evocaciones y sentimientos (recordemos la Magdalena de Marcel Proust). En algunas ocasiones la trascendencia de dichos objetos puede radicar no tanto en su propia materialidad cuanto en una gestualidad en ellos inducida –hacer un nudo en el pañuelo, cambiar de mano el anillo o el reloj– gestos que evidentemente nos hacen adentrarnos por unos vectores esenciales para la configuración de la historia (y de los museos): los de la escenografía, los de la ordenación del espacio y su inclusión en un lapso temporal. A partir de esos objetos, de esos gestos, se articula la memoria en tanto que referente estructurado y más o menos verídico del pasado. Evidentemente, la memoria se tamiza en el cedazo del presente, adecuándose a nuestras propias pulsiones, se interpreta de acuerdo con determinados intereses y se sacraliza en virtud de su capacidad para sancionar y legitimar el movedizo discurso del deber ser. Y a su vez, sirve para proyectarse en ese futuro que un día será presente como el presente fue en su momento futuro del pasado.

En este sentido, el museo es de alguna manera la concreción idónea de la historia. Su materia son los objetos, recuerdo y memoria de lo que fue, discurso más o menos solapado del presente y proyección hacia el futuro. Hijo de la historia e inmerso en ella, su existencia encierra una paradoja turbadora: pretende reflejar ese *continuum* histórico que mencionaba antes, pero para ello se vale de objetos discontinuos y descontextualizados. De ahí que si bien es cierto que un museo no puede existir sin objetos, sin colecciones, tampoco sería nada sin un sujeto (al menos uno) que, además de certificar casi notarialmente su existencia, eventualmente pudiera emprender la tarea de eliminar hiatos y amalgamar una memoria en principio fragmentada. El espectador debe, tomando como base unos elementos sintomáticos, pero arbitrarios, articular un discurso que trasciende de los límites de lo meramente expuesto. Casi como si de un rompecabezas se tratara, su capacidad perceptiva le llevará a establecer relaciones, buscar correspondencias y aventurar comparaciones entre el cúmulo de objetos ofertados a sus sensaciones. A partir de unos recuerdos **re-construye** una memoria, una historia.

En principio, todo museo tiene algo de histórico. No es sólo que la naturaleza de sus colecciones se relacione necesariamente con la historia, entendida en el sentido más habitual/académico del término. Es que, además, sus modos de actuación, y fundamentalmente sus maneras de darse a conocer, se acercan a unos parámetros estrechamente unidos con metodologías propias de la historia.

Todos los objetos que se exhiben en un museo son parte de la historia, testigos múltiples de un devenir histórico a partir de los cuales cabe rescatar la memoria de lo que en determinado momento sucedió. Incluso a la hora de exhibir un experimento científico o una taxonomía biológica se da este proceso: lo que se ve, lo que se guarda, lo que se expone, comenzó a existir para el hombre en el momento que se descubrió; hasta entonces pertenecía al campo de lo ignoto, de las sombras, del misterio: era algo al margen de la historia. Cuando se le saca a la luz, cuando se le ubica, cuando se le estructura, se le está dando cartas de naturaleza, se le inserta en unas coordenadas históricas. Por eso también, el museo, además de ser una metáfora de la historia, de la historia del hombre, es un paradigma de las conquistas humanas. Paradigma que se desdobra en dos vías principales: la de la sensibilidad y la del conocimiento.

Almacén de la memoria, el museo se convierte en la escenificación de los logros culturales del hombre. Despliega ante nosotros un resumen de lo que la humanidad ha sido capaz de crear, conocer o dominar. Tampoco se olvida, sobre todo en sus más recientes estadios, de recordar y revalorizar lo que la naturaleza ha sido y que en muchos casos se ha perdido (2). El museo es el espejo de la vida. Selectivo, sí, pero espejo al fin y al cabo. Refleja la vida, pero siendo como es un ámbito territorial limitado, no puede dar cuenta de todos y cada uno de los matices que en ella se producen. Acota, pues, lo que exhibe y, por lo general, se erige en testigo de la personalidad, alcance y peculiaridades de grupos humanos bien definidos. Y así ha sido desde los más incipientes comienzos, incluso desde tiempos en que aún no existían los museos sino sólo sus antepasados directos: las colecciones.

La historia del coleccionismo se entrevera de un continuado deseo por parte del coleccionista (sea individual o colectivo) de proyectar sus propias pulsiones en la colección. El coleccionismo enlaza directamente con el instinto de supervivencia y el deseo de trascender a las inevitables cortapisas de la finitud. La colección refleja al coleccionista y, en muchos casos, le sobrevive. Es decir, el objeto coleccionado, siendo como es producto de un lugar y un momento determinado, es además, en virtud de un proceso de descontextualización y reubicación, parte del discurso del coleccionista, quien lo puede exhibir y utilizar con fines muy distintos a los que habían guiado su existencia o producción. Y, evidentemente, ese discurso objetual se adecuará, en términos generales, a parámetros dictados por el momento histórico.

Así, desde el botín de guerra de las antiguas culturas urbanas, con su consecuente apropiación de bienes materiales y simbólicos de otros pueblos que son exhibidos en una escenografía proto-museográfica, se pasará, en un proceso trufado de cambios y replanteamientos a lo largo de varios siglos, a los rituales mediáticos de las exposiciones contemporáneas con su correspondiente puesta en escena,

2. Reflejo, como son, del mundo, los museos tampoco se sustraen a la creciente preocupación por cuestiones ambientales, incertidumbres ecológicas y retos que plantea el futuro biológico de la tierra. Debe recordarse que el ICOM considera museos los parques naturales e instituciones que albergan especies vivas: jardines botánicos y zoológicos, aquariums, vivariums, centros científicos y planetariums, en función de sus actividades relacionadas con la adquisición, conservación y comunicación de sus colecciones. Véase: ICOM: Statuts. Code de déontologie professionnelle. Paris: ICOM. 1987, pág.

3. La bibliografía sobre el coleccionismo es, evidentemente, muy extensa. Para un acercamiento particularmente sugestivo y no exento de sarcasmo al mundo de las exposiciones contemporáneas y de sus especialistas, véase SAUNIER, Diane: "El reino de la imagen: parábola en torno a la comunicación". Museum, 162, pp. 101-102. París: ICOM. 1989.

dis de espectacularidad, redes interactivas, investigaciones acuciosas o puntuales, programas didácticos, trabajo riguroso o exaltaciones del simulacro y la inmediatez (3), según los casos. Entre ambos extremos, una sucesión de momentos en los que el coleccionismo se afianza como actividad, se diversifica y especializa como fenómeno cultural, se exhibe y utiliza en función de determinados objetivos, y se convierte con el tiempo en patrimonio progresivamente socializado.

La Revolución Francesa sancionará y certificará la transmutación de la colección en museo y lo abrirá al público. Históricamente, el auténtico nacimiento del museo como institución coincide con el desarrollo definitivo de los estados nacionales. La burguesía, en su intento de capitalizar el espacio y el tiempo en su provecho, potenciará dos monumentos paradigmáticos desde entonces: la estación de ferrocarril y el museo (4).

Durante mucho tiempo los museos reflejarán de alguna manera las glorias de la nación plasmadas en las más variadas temáticas. El museo se convierte en una metáfora de la identidad nacional. El museo, o la red de museos que poco a poco se va afianzando en cada nación: ahí encontraremos mudos testigos que nos hablan de las especificidades arqueológicas del pasado; alusiones a la diversidad regional plasmada en trajes, costumbres populares o salas de etnografía; enumeraciones de los atractivos y peculiaridades físicas, biológicas o zoológicas de la zona; exaltaciones de los mitos nacionales a base de retratos, cuadros de historia u objetos que evocan un momento particularmente señalado de la vida nacional; incluso nostalgias de antaños poderes a base de colecciones expoliadas a otros pueblos, tanto por vía comercial como militar.

El museo se articula como plasmación de un orden (temático, cronológico, etc.). Y, consecuentemente, la red de museos, como reflejo de un orden más global: una cadena que cuanto más potentes sean sus eslabones, más darán la impresión de pertenecer a un todo sólidamente anclado en unos valores que se manipulan con facilidad y frecuencia: esfuerzo, disciplina, identidad, destino, poder. Y ahí radica también una de las causas de esa inmovilidad, de esa incapacidad de transformación de que han hecho gala los museos durante largo tiempo: introducir en ellos el hálito de la crítica, del cuestionamiento, del discurso alternativo, habría sido como socavar los cimientos de ese orden tan trabajosamente logrado. De ahí, además, que el museo haya sido un paradigmático espacio de sacralidad, con sus ritos y prohibiciones (5).

Pero esto también cambiará con el tiempo, fundamentalmente en virtud de ese desvanecimiento de fronteras inducido por la tecnología y la comunicación. Las peculiaridades paisajísticas, etnológicas o culturales no serán sino eso, peculiaridades. Los logros técnicos, los adelantos científicos, la genialidad de los inventores, siempre deberá relacionarse con

fenómenos, descubrimientos e investigaciones emprendidas por otras personas de otros países. En el campo de las artes jamás podrá obviarse la ubicación de un movimiento, de un estilo, junto a otros movimientos, otros estilos, que lo arropan o lo nieguen. Al orgullo nacional sólo le quedarán las gestas épicas de sus héroes (y en todos los sitios hay héroes épicos, a veces, por cierto, descabalgados un poco de su gloria intocable por investigaciones históricas que demuestran que no es oro todo lo que reluce) y los dones de la naturaleza, que son eso, dones, no méritos: incluso su adecuada conservación y protección no deberían ser considerados como algo encomiable sino como inexcusable obligación. El museo pasa de ser un producto nacional a convertirse en un eslabón más de un supuesto meta-museo global en el que los límites nacionales quedan un tanto desdibujados.

Esto nos lleva a otra consideración. Si el museo refleja de manera parcial el mundo y es un eslabón de la cadena general de museos, cabría considerar el mundo, el cosmos, como el auténtico y real museo, el **alephmuseum** que han definido algunos (6). Sin embargo, y aun considerando factible esa idea, hemos de aceptar que los museos parciales, limitados, finitos, existen. Y en esa limitación, en ese acotamiento de sus márgenes y fronteras, es donde se va a producir otra paradoja que le es consustancial: aspirando a ser el reflejo del mundo, y por tanto deudor de cierto anhelo de globalidad holística, a lo más que llega es a ser la materialización del imaginario. Imaginario colectivo, particular, catártico, lo que sea, pero imaginario a la postre.

Al no poder materializar el todo, el museo se convierte en un guión. Salvando las pertinentes distancias, en esencia funciona como un lenguaje cinematográfico estático. No es el objeto, el film, lo que se mueve, sino el sujeto, en un espacio en el que se reogen los momentos significativos de una historia determinada. Y lo puede hacer variando la aceleración de las imágenes o incluso negándolas (7). Sin abarcar los hechos en su totalidad, se nos muestran partes esenciales —o al menos importantes— que permiten vertebrar un desarrollo coherente de lo que se quiere contar. Es decir, el espectador; a partir de unos datos, revive un mundo más complejo y dilatado. Ahora bien, para que sea capaz de hacerlo, dichos datos deberán ser presentados de una manera fácilmente aprehensible y evitando la fatiga o la excesiva dificultad. No olvidemos que ambos, cine y museo, participan de un sustrato común: son espectáculos y como tal deben ser tratados.

Hemos dicho que se quiere contar una historia. Una historia coherente que, a partir de unos pocos referentes probablemente heterogéneos y siempre limitados, represente **la certeza en tiempos de incertidumbre** (8). Para ello, evidentemente deberá establecer un orden múltiple: el de las colecciones, el de la conservación, el de los espacios, el de la circulación, el de las actividades paralelas, etc. En realidad tendrá que actuar siguiendo los siniestros parámetros

4. En palabras de Jean Clair: Es bajo el aspecto de lo sagrado como la burguesía del siglo pasado entendía la doble tarea que se había propuesto: capitalizar el espacio y capitalizar el tiempo. En efecto, los únicos monumentos originales, y desconocidos en épocas precedentes, que creó para ello fueron las estaciones y los museos. Les otorgó, conscientemente, la apariencia de templos e iglesias, a fin de subrayar la particular dignidad inherente a sus funciones: marcar los lugares de entrada al Imperio, considerado éste como extensiones materiales que había conquistado, o como bienes espirituales que había recibido en herencia. Citado por François DAGOGNET en la sección antológica de su libro *Le musée sans fin*. Seyssel: Ed. Champ Vallon. 1984, pág. 149.
5. La sociedad y la naturaleza descansan sobre la conservación de un orden universal, protegido por múltiples prohibiciones que aseguran la integridad de las instituciones, la regularidad de los fenómenos. Todo lo que parece garantizar su salud, su estabilidad, está considerado como santo; todo lo que parece comprometerlas se tiene por sacrilego. La mezcla y el exceso, la innovación y el cambio son igualmente temidos. Roger CAILLOIS: *El hombre y lo sagrado*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1984, pág. 148.
6. Jesús ALONSO: "El alephmuseum". *Miscelánea museológica*, pp. 57-74. Bilbao: Universidad del País Vasco. 1994.
7. Sheldon ANNIS: "El museo como espacio de la acción simbólica". *Museum*, 151, pp. 168-171. Paris: ICOM. 1986
8. Joel N. BLOOM and Earl A. Powell III: "The Gowing Museum Movement". *Museums for a New Century*. Washington D.C.: American Association of Museums. 1984, pág. 150.

definidos por Foucault: registro, inventario, subordinación y clasificación (9). Indudablemente son funciones que, en principio, ayudan a la comprensión y racionalización del mundo, pero no podemos obviar el peligro que encierran: el de la manipulación y la coerción. Porque ¿quién elige lo que entra, lo que es digno de figurar en las colecciones de un museo? ¿Quién decide lo que ha de ser expuesto y lo que no, lo que sirve (¿para qué?) y lo que no? ¿Quién establece las pautas de actuación y, en definitiva, elabora un discurso que, cuando menos, no es inocente (10) ni se halla al margen de cualquier posible presión?

Los especialistas, se contestará; gente que por su preparación técnica (y vocación, todo hay que reconocerlo) ofrecen las garantías suficientes para suponer que el patrimonio depositado en sus manos será debidamente conservado y utilizado. Sí; pero no debemos olvidar que, siendo los museos instituciones públicas por lo general —al menos en el modelo europeo—, deberán someterse a los imperativos institucionales so pena de resultar inviables. Las instituciones son la plasmación de un orden, luego los museos deberán ser parte de ese orden. Salirse del guión se verá como algo peligroso, por lo que las disidencias encontrarán frente a sí toda la maquinaria al servicio de ese orden. Se desvanece así el sueño tantas veces proclamado de la independencia, de la libertad y, por qué no, de la transgresión: quimeras al fin y al cabo. Incluso si los museos son privados deberán acatar los lineamientos básicos impuestos desde arriba: de lo contrario cerrarán indefectiblemente por dificultades organizativas o financieras (reales o supuestas, pero efectivas).

El imaginario se concretiza, pero de manera pedestre y lejos de proclamas triunfalistas y rimbombantes. Para más abundamiento, el museo constituye un espacio de la marginalidad. La mayoría de sus colecciones consiste en objetos que ya no cumplen la función para la cual habían sido creados. Cuando algo perteneciente a ese inconcreto universo denominado **patrimonio** corre el riesgo de degradarse o de desaparecer, lo más probable es que acabe en un museo. Los cuadros e imágenes que cuelgan en sus muros generalmente han sido llevados allí desde una iglesia, un palacio, una alcoba. Los utensilios exhibidos en un museo etnográfico proclaman su triste pervivencia como mudos testigos de lo que fueron, de lo que hacían pero ya no hacen. Los herbarios y colecciones zoológicas despliegan ante nosotros un horizonte de muerte, olvidada ya la vida que animaba a los ejemplares en cuestión. Sólo se salvan de esta fatalidad los parques naturales y tecnológicos, pero en ellos también se ha introducido un concepto de orden, de causalidad, no del todo natural.

El museo revela siempre la mano del hombre. Por ello no es inocente, como tampoco es inocente el hecho de que, a excepción de determinados fenómenos puntuales, los museos como tales sean los grandes desconocidos de la cultura. Aún no parecen haber refrendado las cartas de nobleza que habitualmente se atribuyen a bibliotecas u otros centros de documentación. La palabra, sobre todo la escrita, puede engañar, pero su valor como vehículo de comunicación es algo por todos aceptado. La idoneidad del objeto, de la pura materialidad, es todavía cuestionada. A la biblioteca, al archivo, se va a estudiar, a aprender, a obtener información. Al museo se va muchas veces porque llueve o porque no hay otra cosa mejor que hacer (sobre todo si se está en viaje turístico).

Como espacio y concreción de la marginalidad, el museo se relaciona con otros ámbitos e instituciones cuando menos inquietantes: el hospital, la cárcel, la escuela, el cuartel, el hospicio (11). A todos los une el hecho de ser lugares de encierro y segregación. Y de todos ellos toma alguno de sus rasgos: al igual que el hospital tiene como función prioritaria el velar por la salud de sus piezas, y recomponerlas o sanarlas si es el caso; como la cárcel, secuestra determinados especímenes al flujo de la cotidianeidad y a su entorno natural; del mismo modo que la escuela, constituye un espacio para el conocimiento, o al menos donde conocer y aprender es posible; requiere, como el cuartel, de una rígida disciplina para cumplir sus fines, mantener el orden y evitar la contingencia de lo imprevisto; finalmente, sirve como hospicio, como último refugio de piezas desamparadas, sin dueños o progenitores que eviten la calamidad y, al cabo, su muerte, su desaparición física.

Ambito de marginalidad, concreción de un orden, metáfora de la identidad nacional, almacén de la memoria, registro y materialización del recuerdo, el museo representa la plasmación escenográfica y objetual del imaginario. Es un constructo articulado a partir de datos parciales, una memoria canalizada en función de un guión preestablecido, un **logos** referencial y reverenciado. Su fisonomía, ubicación, alcance y configuración tipológica pueden variar, pero siempre subyace a cualquier museo su conexión con la historia. Una historia que, evidentemente, no es unívoca y que cuando menos se desdobra en dos vías no necesariamente concordantes: la que alude al contexto original de las piezas y la que materializa una idea a base de objetos descontextualizados (12.). Entre ambos extremos, las posibilidades son infinitas.

9. Michel FOUCAULT: *Surveiller et punir*. París: Gallimard. 1975. pág. 150.

10. En el museo nada es casual. El visitante está sometido, cuando menos, a una proposición inicial que de alguna manera regula su comportamiento y guía sus pasos. Un discurso difícilmente cambiabile (el espectador poco puede hacer en tal sentido, a no ser negarlo). Véase el excelente libro de Santos ZUNZUNEGUI: *Metamorfosis de la mirada*. El museo como espacio del sentido. Sevilla: Ed. Alfar. 1990.

11. François DAGOGNET: *Le musée sans fin*, pág. 11.

12. DESVALLEES, André: "À propos de scénographie et de muséographie". *Le futur antérieur des musées*, pp. 25-30. París: Editions du Renard. 1991.