

E l bien cultural descontextualizado: sacralización, seducción o comunicación

Rosa Domínguez González

Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Málaga

A lo largo de la historia, el hombre ha ido fabricando una serie de objetos como forma de combatir las adversidades naturales, de cubrir necesidades de supervivencia, de mejorar su calidad de vida, de comunicarse, o simplemente buscando placer o prestigio.

Cuando el 10 de Agosto de 1793 abrió sus puertas el Louvre, bajo el nombre de Museo de la República o Museo Central de las Artes, quedaba inaugurada también una época que en su vertiente político-cultural debía tener como prioridad la puesta al servicio de la Sociedad –la democratización– de todos estos artefactos culturales heredados de la historia; significaba, o debía significar, la plasmación física del ideal revolucionario, el cual, en teoría, pretendía hacer del Patrimonio, de su divulgación y disfrute común, un instrumento más a utilizar en contra de la ignorancia colectiva y a favor de la búsqueda de la igualdad social y de la identidad nacional.

Retrocedamos algo más en el tiempo, y encontraremos en 1683, año de inauguración del Ashmolean Museum de Oxford, el primer intento de dar función social a un conjunto de bienes culturales, con la creación de un museo organizado como institución pública, gracias al espíritu ilustrado inglés, y más concretamente al de John Tradescant, que legó su colección a la Universidad de Oxford; este patrimonio, integrado básicamente por instrumentos científicos y especímenes naturales (los *naturalia* y *artificialia* de las Cámaras de las Maravillas del Renacimiento), fue acogido por la Universidad con el compromiso explícito de ser conservado y puesto en valor de cara a cumplir funciones educativas.

Trescientos años después, y no sin numerosos vaivenes teóricos e ideológicos, la comunidad científica, académica y política del llamado Primer Mundo parece tener claro en líneas generales el concepto de Patrimonio, como conjunto de bienes o testimonios (materiales e inmateriales) heredados de la historia y que pertenecen a una colectividad para su disfrute y transmisión a las generaciones futuras, es decir, tiene asumida su pertenencia comunitaria y su función social; como sabemos por pura experiencia cotidiana,

asumir una teoría no siempre significa ponerla en práctica.

Hago en este punto la aclaración de que cuando hablo de Primer Mundo me quiero referir básicamente a la llamada, hasta hace muy poco, Europa Occidental y a Norteamérica, escenario geográfico en el cual durante la segunda postguerra, a partir de 1948, se empieza a buscar y configurar el marco adecuado para la creación del hoy tan polémico Estado del Bienestar que pasa, entre otros asuntos, por la democratización de la cultura y, paralelamente, por la reivindicación social del Patrimonio Histórico; nada nuevo, vuelta otra vez a los ideales ilustrados y revolucionarios.

En lo que se refiere al llamado Tercer Mundo y a los países de la Ex-U.R.S.S., el concepto de bien cultural ha funcionado por otro camino:

- En el primer caso, el de los países subdesarrollados, obvio es decir que ni su concepto de patrimonio histórico-cultural era ni es el mismo que el manejado por nosotros, ni su prioridad, que en muchos casos se limita al día a día y a la pura supervivencia, pasaba ni pasa por velar especialmente por su conservación y difusión; pero no sólo es su situación socio-económica lo que marca la diferencia, sino también el hecho de que tanto su dimensión espacio-temporal, como su percepción pasado-presente son distintas, y la relación que tienen en general con los objetos, incluso los pertenecientes a su historia, como portadores de funciones, mensajes y símbolos, es mucho más cotidiana e inmediata que la europea.

Así pues, tanto en África como en América y Asia, la primera experiencia de protección y difusión de un bien cultural sacado de su contexto va a desarrollarse en los siglos XIX y XX, con la creación por obra de las potencias colonizadoras de los primeros museos, que estarán marcados por las corrientes políticas, históricas y culturales del país colonizador; por ejemplo, en el África anglófona predominarán criterios de exposición y difusión arqueológicos, mientras que en el África francófona seguirán pautas etnográficas.

Cualquier objeto, patrimonial o no, es, portador de varios significados y, por tanto, lleva consigo una serie de valores diferentes que van desde el simbólico al puramente material o económico, pasando por el documental e histórico o el estético. Potenciar o primar unos significados y valores sobre otros, puede suponer cruzar la débil frontera existente entre sacralizar, en el sentido más negativo del término, y seducir-comunicar.

ficas. En ambos casos, aunque la consigna sea la de creación de una identidad nacional, se da como característica común el que estos centros nacen con un enfoque europeo y sirven básicamente a la aristocracia colonial (Rivière, 1993, 93). Esto, en buena medida, se verá corregido ya a mediados de nuestro siglo, con la llegada de nuevas tendencias museológicas y de divulgación del patrimonio, como la idea del Ecomuseo (Rivière, 1993, 195-220), debida al que se considera padre de la museología contemporánea Georges Henri Rivière, primer director del I.C.O.M., y artífice de un modelo de centro que vuelve a contextualizar el objeto descontextualizado mediante la valoración conjunta de pasado, presente y futuro, y la interrelación de factores como la geología, el clima, la historia y la cultura; es fácil entender que ésta fuera una línea más cercana a estos países y civilizaciones, dándose magníficos ejemplos como el Ecomuseo de Niamey (Niger) inaugurado en 1959 (Rivière, 1993, 93), el Museo de Arte Africano IFAN/CAD en Dakar (Senegal) abierto en 1966 con proyecto de hacer del mismo el Museo de las Civilizaciones Negras, o el Museo Nacional de Mali en Bamako (Rivière, 1993, 94) puesto en marcha entre los años 1960-64 gracias al impulso del Dr. Alpha Oumar Konaré, museólogo con muchos años de actividad profesional en Canadá y actual presidente de Mali; el planteamiento de este último museo supone una clara innovación dentro del panorama africano, al conjugar museografía maliense con proyecto arquitectónico y plan museológico europeos, que incluyen centro de documentación, biblioteca, sala de conferencias y laboratorio de restauración.

- En cuanto a los países del área socialista, el patrimonio, que por esencia revolucionaria pertenece al pueblo, es puesto en valor en exposiciones de carácter claramente documental, siguiendo criterios historicistas y cronológicos, y dando prioridad absoluta al factor educativo, aunque con técnicas museográficas desfasadas con relación a Occidente, que desde la década de los cincuenta se intentan corregir.

Centrándonos ahora en el caso que nos interesa, que es el español, el campo legislativo sobre patrimonio,

o lo que se ha llamado Derecho de Bienes Culturales, que surge a raíz de la consolidación del Estado Liberal nacido de la Revolución Francesa, tiene una característica común en toda Europa: atribuir al Estado las tareas de difusión y protección; en España a lo largo de los siglos XIX y XX y de diferentes gobiernos y coyunturas socio-políticas, se configura un panorama amplio, heterogéneo y, consecuentemente, confuso, en el que, en líneas generales, los fines ideológicos, políticos y a veces económicos, priman sobre los sociales, a pesar de aparentes intentos como la Ley



Museo Nacional de MALI en Bamako; Interior de una de sus salas que refleja la influencia europea en su forma expositiva.

de Instrucción Pública o Ley Moyano, que ya en el año 1857 trataba de conectar política de protección de bienes, con fines científicos y educativos.

Todo este cuerpo legislativo conducirá a la Ley de 13 de Mayo de 1933 sobre Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico Artístico, la cual, con la suma de un buen número de decretos y reglamentos a lo largo de los años 40, 50 y 60, estará vigente hasta la promulgación de la actual Ley 16/1985, de 25 de Junio, del Patrimonio Histórico Español.

Pues bien, a pesar de este amplio surtido de medidas y leyes de conservación y divulgación, nuestro Patrimonio ha estado y está en muchos casos, bastante lejos de ser correctamente protegido y, lo que es aún peor, adecuadamente utilizado desde el punto de vista social.

Me remito a algunos ejemplos centrados sólo en el que se viene llamando últimamente "buque insignia" de nuestra cultura, el Museo del Prado: Según narra Rubén Amón en su reciente libro **Los secretos del Prado** (1997,14), en documentos del Congreso de los Estados Unidos consta que en 1898 el Gobierno español, presionado por la pérdida de las colonias en ultramar, ofreció al gobierno estadounidense los cuadros del Museo, patrimonio del pueblo español, a cambio de mantener el control sobre Filipinas. Seguramente nadie recordará esto cuando estemos conmemorando el centenario del 98.

Pero no hace falta remontarse tan lejos en el tiempo, basta con observar la coyuntura actual que atraviesa el hipotéticamente Organismo Autónomo Museo del Prado, con penosas situaciones como las dificultades, después de celebrar un concurso internacional, para aprobar un proyecto que haga posible la puesta al día museológica y museográfica de la institución, o la desgraciada sucesión en cadena de directores –siempre por motivos políticos– de los últimos años, que no tienen pudor en declarar que no conocen todas las dependencias del Edificio de Villanueva o que el problema de las goteras se acabará cuando deje de llover (Amón, 1997,29).

Son sólo muestras de lo que en general es una lamentable indefinición o, lo que es peor, dejación de obligaciones por parte de los gestores del patrimonio nacional, que, en la mayoría de los casos, pierden de vista que su tarea primera es la de garantizar a la sociedad la custodia de estos bienes, poniéndolos adecuadamente a su servicio.

Hago todo este preámbulo legal, porque me parece básico que, antes de hablar de cómo se utilizan o deberían utilizar los bienes descontextualizados, tengamos claro y presente el ordenamiento existente sobre el derecho de acceso a los bienes culturales, que podrá ser completo o incompleto y podrá estar o no necesitado de revisión, pero sencillamente es el que tenemos y debe ser respetado por la administración y por cualquier profesional dedicado a estas tareas:

1. Como punto de partida, los artículos 44 y 46 de nuestra Constitución de 1978 que dicen textualmente:

Art. 44. "Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho".

Art. 46. "Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio".

Estos dos artículos deben verse completados con el art. 33, que reconoce el derecho a la propiedad privada y a la herencia, pero haciendo la puntualización

de que, cito textualmente, "la función social de estos derechos delimitará su contenido, de acuerdo con las leyes", y cuando dice función social se refiere a utilidad o interés público.

2. Con base en estos artículos constitucionales, toda la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español, que ya en su preámbulo deja claro que "... la Ley no busca sino el acceso a los bienes que constituyen nuestro Patrimonio Histórico". para finalizar diciendo que "... en un Estado democrático estos bienes deben estar adecuadamente puestos al servicio de la colectividad en el convencimiento de que con su disfrute se facilita el acceso a la cultura, y que ésta, en definitiva, es camino seguro hacia la libertad de los pueblos".

3. En el supuesto de que hablemos de bienes culturales museados, como es el caso que nos ocupa, el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos (Real Decreto 620/1987, de 10 de Abril), que da la definición oficial siguiendo la del I.C.O.M., y enumera las funciones de los museos estatales, entre las que claramente aparecen las de investigar y divulgar sus fondos, así como el desarrollo de actividades didácticas.

Este almacén debe servir para establecer los objetivos prioritarios y las líneas a seguir, a la hora de trabajar con los testimonios –materiales e inmateriales– que el hombre deja a lo largo de la historia, evitando desviaciones, intencionadas o no, en su uso.

Cuando el objeto de nuestra labor es el bien mueble, el tratamiento tiene que ser especialmente delicado, ya que, en la mayoría de los casos, éste adquiere su función socio-cultural o científica una vez ha sido apartado del contexto que lo originó o creó; en su descontextualización, es mucho más susceptible de ser vulnerado o de someterse a "modas" culturales, científicas, económicas o políticas. La manipulación ancestral del patrimonio y del objeto cultural (se da ya en el mundo clásico helénico y romano) por parte del poder político, religioso o económico, y su uso como instrumento de prestigio, legitimación y propaganda, supone la negación del derecho de acceso al mismo a que hace referencia la legislación, no físicamente, pero sí mediante el cambio intencionado de significado.

Escapar de estos peligros es complicado si tenemos en cuenta que además:

- a) El marco habitual en el que pasan a vivir estos objetos suele ser uno de los ahora llamados "operadores culturales": el museo, o simplemente la sala de exposición, que, en principio, no es más que un contenedor o escenario ajeno a su primer entorno.
- b) Los bienes normalmente, y en el mejor de los casos, son puestos en valor y expuestos por los profesionales del museo y/o del patrimonio, quienes, con intención o no y lógicamente, se van a regir por sus parámetros y prioridades intelectuales, estéticas, culturales e ideológicas.

c) Prácticamente todos los objetos son polisémicos, y su significado y la comprensión de su mensaje dependerán de dónde y cómo los ubiquemos, y de con qué otros materiales los relacionemos.

Esto acarrea los riesgos adicionales de hacer que pierdan su significado original, que tengan un sentido equívoco, que sólo ofrezcan una lectura de las muchas que deben y pueden dar o, lo que es más grave, que no sean capaz de comunicar nada al espectador, porque su código sólo pueda ser descifrado por el profesional que lo expone o por una minoría erudita.

Cualquier objeto, patrimonial o no, es, como he dicho, portador de varios significados y, por tanto, lleva consigo una serie de valores diferentes que van desde el simbólico (religioso, ideológico o político entre otros) al puramente material o económico, pasando por el documental e histórico o el estético; lo óptimo sería poder articular formas de exposición que evidenciaran todos los mensajes implícitos, pero confiar en hacerlo entra en el terreno de la utopía, si tenemos en cuenta que también forman parte del juego elementos como el cambio de escenario, las limitaciones espaciales, el desfase histórico-temporal o, lo que es más importante, el factor humano, y me refiero a la diversidad de bagaje vital e intelectual tanto del artífice del montaje, como de quien se pone delante como espectador. Por el contrario, potenciar o primar unos significados y valores sobre otros, puede suponer cruzar la débil frontera existente entre sacralizar, en el sentido más negativo del término, y seducir-comunicar.

El coleccionismo, evidente semilla del museo moderno, y más concretamente, el que dio origen a las Cámaras Maravillosas y los Gabinetes del Renacimiento, nace y se desarrolla animado precisamente por este espíritu sacralizador y fetichista de acumulación compulsiva y placer solitario, en el que el objeto en función de su valor material, de su exotismo, de su antigüedad o de su belleza, pasa a ser un fin en sí mismo y no un medio; por eso no existirán prácticamente intentos de clasificación sistemática hasta la Ilustración, con la aparición del primer tratado de museografía, **Museographia**, redactado en latín por el alemán Caspar Friedrich Neickel en 1727.

Para el coleccionista el objeto llega a suponer la garantía de perpetuarse en el tiempo. En *El Amante del Volcán*, libro que narra las peripecias del inglés Sir William Hamilton, diplomático en el Nápoles del siglo XVIII, y su obsesiva acumulación de obras de arte y antigüedades, Susan Sontag (1995, 263) refleja a la perfección la esencia de esta obsesión en párrafos como el que sigue:

"La muerte de objetos puede desatar un dolor incluso más aturullante que la muerte de una persona querida... objetos tan duraderos y tan antiguos como los magníficos jarrones antiguos del Cavaliere, especialmente estos objetos, que han sobrevivido tantos siglos, ofrecen una promesa de inmortalidad".

La voluntad desacralizadora asomará tímidamente a finales del XVIII y comienzos del XIX, cuando la intención de dar a estas colecciones un valor público, así como la influencia de nuevas corrientes científicas vinculadas a las teorías del evolucionismo y del origen de las especies de Darwin, determinen que el concepto de "museo moderno" pase por una ordenación de estos bienes; pero habrá que esperar a comienzos del siglo XX para poder ver las salas de los museos principales clasificadas cronológicamente por tipologías, escuelas o artistas.

En cualquier caso, esto supondrá un mayor rigor científico en el tratamiento de las piezas, aunque no su normalización como capital público.

Durante toda la primera mitad de nuestro siglo, la nueva política se centrará en asuntos técnicos y de conservación, pero el bien cultural en sí mismo con-



Museo de Arte Africano IFAN/CAD en Dakar (Senegal); museo de contenido básicamente etnográfico. Recreación ambiental en el interior de una de sus salas.

tinuará primando sobre el espectador, las exhibiciones seguirán, en la mayoría de los casos, criterios estéticos, y poco o nada se hará en los aspectos de educación y divulgación hasta la segunda postguerra.

A partir de 1948, el nuevo escenario social y la conformación del Estado del Bienestar del que hablábamos al principio, con sus intentos de un mayor y más fácil acceso a la cultura, determinan la aparición de nuevos criterios expositivos más racionales que buscan cumplir funciones didácticas y de formación, aunque, bajo mi punto de vista, todavía de forma excesivamente rígida por académica; el ICOM a través de su revista *Museum* oficializó esta nueva etapa, y dio a la museología el nuevo estatus de "ciencia del museo y de la conservación del patrimonio", surgiendo en 1951 el término "educador de museo", con una serie de tareas específicas.

Me parece interesante señalar en este punto la trascendental influencia que ejercieron sobre este nuevo tratamiento del objeto y su entorno, corrientes como el Movimiento Moderno arquitectónico, que, con la idea del "museo de crecimiento ilimitado" formulada por Le Corbusier en 1939 o la de "contenedor neutro o aséptico" de Mies van der Rohe, inaugurando



Patio central al aire libre que hace las veces de espacio de recepción y descanso del Historical Museum of Southern Florida y del Modern Art Museum, dentro del Metro Dade Cultural Center en Miami (Florida).

Historical Museum of Southern Florida (Miami); entrada a la primera sala, son diorama y equipo audiovisual interactivo.



Historical Museum of Southern Florida (Miami); Recreación ambiental sobre la prehistoria en el sur de Florida.



Historical Museum of Southern Florida (Miami); una de las maletas didácticas que aparecen a lo largo del recorrido de la exposición, para uso público.



a principio de los 40 la polémica que llega hasta nuestros días, sobre el papel que debe jugar el edificio, subordinando absolutamente el espacio arquitectónico al montaje expositivo de las piezas y a la escenificación (Alonso Fernández, 1993, 314).

Asimismo, la figura de Alfred Hamilton Barr, primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York (M.O.M.A.) y creador del clásico "Mapa del Arte Moderno", en el que clasificó los "ismos", las Vanguardias Históricas, y que sería la base del planteamiento museográfico y museológico del M.O.M.A.; desde 1929, Barr abogó por un modelo de centro cuyo objetivo era constituirse en lugar de encuentro entre un público lo más amplio posible y un arte de Vanguardia integrado por colecciones vivas, abiertas al transcurrir del tiempo, que anularan la "tradición" de artistas consagrados, con la modernidad que suponía la apuesta por determinadas tendencias no aceptadas aún oficialmente, y no dudó en promocionar su Museo en revistas como *Vanity Fair* o *Vogue* (Barr Jr., 1989).

Cuando en 1977 Richard Rogers y Renzo Piano dan por terminadas las obras del Centro Pompidou, es otra vez Francia la que impulsa una nueva etapa en el tratamiento del patrimonio descontextualizado, basada en el concepto de "museo espectáculo" para consumo de masas, integrado en un entorno urbano y revitalizador del mismo, en el cual el edificio se proyecta como anzuelo.

El *boom* social que esto supone se convierte en un arma de doble filo: por un lado el público pasa por primera vez a ser el verdadero protagonista y el tratamiento objetual parece subordinarse a él, pero por otro se produce la frivolidad de un buen número de instituciones y exposiciones, que pretenden atraer público convirtiéndose casi en parques de atracciones, y que creen que el éxito de su actividad se reconoce en términos cuantitativos y no cualitativos: una exposición está bien montada cuando recibe muchos visitantes, cuando es capaz de reunir (en el sentido simplista de yuxtaponer) muchas piezas o cuando tiene muchos botones que apretar, porque entonces pasa a ser muy "interactiva".

No se tienen en cuenta consideraciones tan sencillas como que la asistencia masiva se deba, en buena medida, a que el consumismo postindustrial ha contagiado el fetichismo del coleccionista a un amplio espectro de población, que ahora "colecciona" asistencia a eventos sociales; esto explicaría el éxito de las tiendas de los museos, que los americanos obviamente han sabido aprovechar creando los Museum Stores con 70 puntos de venta repartidos por el país, o la venta por catálogo de reproducciones de Museos como el Guggenheim, el M.O.M.A. o los pertenecientes a la Smithsonian.

Tampoco es fácilmente asumido que una buena exposición no tiene que estar necesariamente sustentada por un gran número de objetos o por piezas emblemáticas, esa es la rémora que ha dejado el fe-

nómeno de lo que en Estados Unidos llaman las "blockbusters exhibitions", las grandes exposiciones temporales como fenómeno de masas, de las que en España tenemos algunos ejemplos.

En Miami, ciudad de EE.UU. centrada en el turismo playero, con muy pocas pretensiones de "ciudad cultural", se pueden visitar dos instituciones que son justamente la antítesis del fenómeno anterior; en mi criterio, son un ejemplo de una más que aceptable puesta en escena de sus colecciones, además de estar excelentemente dimensionados al ser conscientes de qué tipos de colecciones manejan y de dónde se ubican, y no me refiero sólo a la ciudad, sino a la zona y el público al que pueden dirigirse.

El primero, el Museo Histórico de Florida del Sur (Historical Museum of Southern Florida), está situado en pleno *down town*, al final de lo que es la principal arteria comercial y de negocios de la ciudad, la calle Flagler, dentro del Metro-Dade Cultural Center que acoge también el Museo de Arte Moderno y una Biblioteca; el diseño arquitectónico interno de todo el conjunto tiene en cuenta las características climáticas de la zona, y articula un patio central al aire libre, de claro sabor latino, que sirve de espacio de recepción y de descanso.

La exposición permanente que presenta el Museo de Historia cuenta la evolución geológica, climática, histórica, cultural, política y económica del sur de la Florida desde los orígenes hasta la actualidad, y está claramente dirigida a niños, grupos escolares y/o turistas que, aprovechando un tiempo dedicado generalmente al paseo o las compras, quieran adquirir en muy poco tiempo un conocimiento básico de la zona en la que se encuentran.

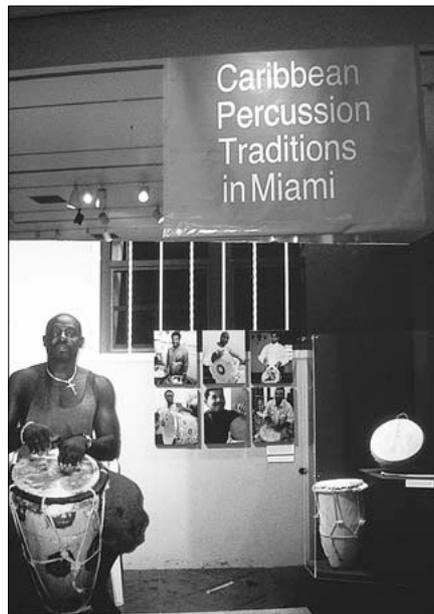
El espacio y su recorrido, sin división en salas pero compartimentado mediante la utilización de ambientes o escenarios distintos, están principalmente pensados para el público infantil, tanto por la escala manejada y el diseño expositivo, como por la duración de la visita (se puede hacer con tranquilidad en tres cuartos de hora o una hora).

Se utilizan dioramas, que son montajes para la recreación ambiental y la contextualización de piezas —originales o no—, ambientaciones a base de maniqués y reproducciones y sólo un audiovisual, casi al final del itinerario, para explicar el *boom* turístico de Miami y su vinculación con el del Art Dèco a finales de los años 20.

Los bienes culturales originales son pocos, están claramente diferenciados de los que no lo son y, en su mayoría, protegidos en vitrinas; esto hace a muchos ámbitos susceptibles de ser recorridos interiormente, pasando a formar parte el visitante de la propia escena, o pudiendo incluso jugar en la misma con el material de las maletas didácticas que aparecen por todo el recorrido, sin la presión de ningún tipo de control humano (sólo un vigilante a la entrada).

También manifiesta una clara intención de seguir pautas de "museo de barrio", modelo de institución claramente americana que intenta reflejar la problemática social de la zona en la que se sitúa, al tener presente, tanto en su exposición permanente como en las muestras temporales que organiza, el componente sociológico de mezcla de razas y sincretismo cultural que caracteriza al sur de la Florida, tal como queda reflejado en exposiciones temporales como la de "Tradiciones de la percusión caribeña en Miami", con textos expositivos y folletos en tres idiomas: español, inglés y creole.

El segundo, el Wolfsonian Museum, es el museo del Art Dèco, situado en la Avda. Washington, en pleno corazón del distrito del Art Dèco en South Miami Beach.



Historical Museum of Southern Florida (Miami); entrada a la exposición temporal "Tradiciones de la percusión Caribeña en Miami", como ejemplo del interés de la Institución por reflejar factores determinantes de la zona, como la mezcla de razas y el sincretismo cultural.

Aunque de más largo recorrido que el anterior y estructurado en diferentes salas a lo largo de dos pisos, es también un museo sin grandes pretensiones espaciales, orientado básicamente a público adulto y destinado, además de ser centro de investigación, a servir como complemento de información histórica y artística de la peculiar zona urbana en la que se ubica.

Aquí los objetos son prácticamente todos originales, y aparecen museados siguiendo normas más tradicionales, aunque con un exquisito cuidado en la utilización de los medios museográficos y técnicos (luces, vitrinas, soportes, situación de las piezas en las salas, etc.).

Fachada del Wolfsonian Museum en Miami (Florida); Museo dedicado al Art Decó y situado en el distrito caracterizado por este estilo arquitectónico: South Miami Beach.

En estos ejemplos vemos dos tipologías distintas de uso, tratamiento y montaje de los bienes que integran cada colección, las cuales se ponen al servicio de la personalidad que cada museo quiere tener, de sus directrices y del público al que quiere llegar. En el Museo del Sur de la Florida priman criterios didácticos y educativos, y esto evidentemente hace que el objeto pierda protagonismo, en beneficio de



la narración y de la información de conjunto que se quiere transmitir, por eso es importante la contextualización, y no es siempre necesaria la autenticidad del objeto a la hora de contextualizarlo. Es un museo histórico.

En el Museo del Dèco, sin dejar de tener importancia el factor documental y el hilo conductor cronológico y temático existente, la importancia se centra en el diseño del objeto, y el interés por la contextualización es intencionadamente menor, buscando potenciar su vertiente estética. Cuando el protagonismo lo tiene la obra, las formas expositivas se hacen más clásicas y menos participativas. El Wolfsonian es un museo de arte, que sigue fundamentalmente criterios estéticos.

Esto nos hace ver que no existe una receta general para el tratamiento de los bienes culturales una vez han perdido su paisaje originario, porque su nueva utilidad dependerá de la naturaleza de la colección, del nuevo entorno en el que se inserten y de las características y política cultural de la institución que los reciba.

No obstante, para evitar esa manipulación, en el sentido negativo de la palabra, o peligros antes citados, como que sea comprensible sólo para una minoría iniciada, no debemos perder de vista:

- 1º Que el bien patrimonial tiene por definición una función básica, la función social, a la que debe supeditarse como vehículo o instrumento de comunicación.
- 2º Que el verdadero protagonista es siempre, sin excepción, el público; si un objeto no tiene

quien lo contemple, y, sobre todo, si no sabe hacerse entender, por más importancia histórica, cultural o artística que tenga, no posee más valor que el del material con el que está realizado, y los contenedores de estos objetos, las instituciones que los custodian y exhiben, pasan a ser centros en los que se sacraliza una cultura superficial para consumo de masas, o lugares muertos que justifican declaraciones como la que hizo al periódico EL MUNDO, el Director del Festival de Salzburgo, Gerard Montier, con motivo de la inauguración del Teatro Real de Madrid el pasado mes de Octubre:

" Espero que el Teatro Real no se convierta en el museo, y que, al contrario, funcione como un espacio nuevo, abierto al público joven y comprometido con la creación contemporánea".

- 3º Que el objetivo primero debe ser servir de auxiliar del aprendizaje formal, el que se recibe en los lugares de enseñanza con los que se debería estar en continua relación; pero a la vez, esta función de centro de aprendizaje informal tiene que ser compatible con la de servicio como lugar de ocio y disfrute al que los ciudadanos tienen derecho, sin que para esto tenga que bajar la calidad del producto ofrecido, porque, repitiendo palabras de Alfred H. Barr (1989, 11) primer director del M.O.M.A. ya mencionado, en el arte y en el museo lo que cuenta es "la distinción consciente, continua y decidida entre calidad y mediocridad".

A partir de aquí, las preguntas claves serían ¿cómo poner en valor adecuadamente estos documentos que la historia nos lega?, ¿cómo hacer que sirvan de nexo entre pasado y presente, y que se continúen en el futuro, que tengan un valor informativo y que, por tanto, cumplan su cometido social? y, sobre todo y para conseguir lo anterior; ¿cómo atraer sobre ellos la atención del público?

La clave debería estar en SEDUCIR para COMUNICAR, es decir, cautivar con los objetos pero no para impresionar gratuitamente al espectador, sino para establecer comunicación y, a partir de ahí, transmitir información; en palabras de Thomas Krens, Director del Museo Guggenheim, tomadas del libro de Joseba Zulaika (1997, 11), *Guggenheim Bilbao. Crónica de una Seducción*: "... La seducción consiste en hacer que la gente desee lo que tú deseas sin que lo hayas pedido."; en este caso consistiría en hacer que un conjunto de piezas fascinara al que las contempla lo suficiente como para que le hicieran desear conocer más sobre su significado, cualidades y relaciones; esto haría posible que en la mayoría de los casos se valoraran conjuntamente la dimensión estética y la histórica del bien cultural, acabando así con la polémica sobre lo que debe primar, ya que placer estético y aprendizaje pueden y deben ser absolutamente compatibles, al ser el primero parte del proceso del segundo.

En cuanto a la selección del material adecuado y su correcta contextualización y puesta en escena, dependerá siempre del modelo de exposición que se elija: siguiendo la clasificación del museólogo Luis Alonso Fernández (1997, 84), según la intención del mensaje, pueden ser de "desarrollo temático", dando una panorámica general de contenidos, "de tesis", arriesgando un posicionamiento o enfoque personal, o la que denomina "exposición contextualizada", en la línea de los planteamientos ecológicos entendidos como una interrelación de valores; también se debe tener en cuenta la duración de la exhibición y su naturaleza: es obvio decir que el tratamiento conceptual y técnico de los bienes utilizados no es el mismo en un montaje permanente que en uno temporal, como también es evidente la diferencia que debe existir entre exposiciones de ciencia y técnica, y exposiciones históricas, artísticas o de cualquier otra clase. Es necesario también valorar que, en cualquiera de los modelos citados, las piezas seleccionadas adquieren una entidad superior (histórica, artística, etc.) desde el momento en que pasan a ser museadas; cualquier artefacto, por cotidiano que sea, adecuadamente contextualizado, adquiere categoría histórica o, como puntualiza Remo Guidieri en *El Museo y sus fetiches* (1997, 69), "Cualquier objeto puede ser estetizado y como tal adquirir un valor de exposición".

Lo esencial es entender que cuando organizamos una serie de piezas con el propósito de que sean contempladas, estamos creando un sistema de comunicación que, como cualquier otro, se compone de un emisor –la exposición, formada por los objetos que, a modo de palabras, configuran un lenguaje–, un receptor –el público– y un mensaje que se debe lanzar mediante el discurso expositivo, acompañado del código que lo descifre.

La labor del profesional en el tratamiento del patrimonio es montar un procedimiento narrativo, que para ser eficaz requiere un guión previo, y que debe ser lo más objetivo e imparcial posible (ningún relato humano puede serlo absolutamente), a la vez que lo suficientemente atractivo, pues como decía Flaubert (1997, 63), "Ni los alhélies ni las rosas son interesantes por sí mismas; lo único interesante es la manera de describirlas".

En los últimos tiempos se ha intentado adoptar técnicas de marketing procedentes de la empresa privada en el mundo de la gestión del patrimonio; el error ha sido entender este marketing como un conjunto de estrategias limitadas a la publicidad y venta de un artículo, cuando en realidad se trata de un proceso mucho más amplio que, como indica Belcher (1994, 42), comprende: la definición o identificación de necesidades dentro de un segmento social, la elaboración del producto apropiado a estas necesidades, su promoción y venta, así como el control de calidad y el servicio postventa.

Realmente el adecuado aprovechamiento de estos bienes muebles como elementos mediáticos y, consecuentemente, la elección del discurso óptimo,

deben venir garantizados por líneas de actuación nada apartadas de este marketing empresarial que definíamos:

- En primer lugar, un posicionamiento firme sobre el tipo de institución cultural que se quiere ser; con la definición de lo que Michael Belcher (1994, 18) llama Plan Conceptual, integrado por directrices generales, objetivos específicos de área y estrategias, no olvidando al definir estas últimas, su dependencia del factor presupuestario; de esta manera será más fácil controlar desvíos debidos a modas o intereses económicos o políticos.



- En segundo lugar, una política de exposiciones coherente con el plan conceptual anterior, y apoyada en un profundo conocimiento tanto de los bienes con los que se trabaja, como del público al que van a dirigirse. Es fundamental la investigación del objeto, pero para poder ponerlo en valor adecuadamente integrándolo en un conjunto, nunca para que sirva de autosatisfacción a la erudición de una minoría. Asimismo, es esencial la identificación de la comunidad en la que este patrimonio va a integrarse, con el objetivo de poder reconocer sus prioridades, necesidades y carencias. Normalmente no suele tratarse de un grupo homogéneo ni en edad, ni en experiencias y formación, por tanto se

Interior de tres salas distintas del Wolfsonian Museum en Miami (Florida), en las que se puede apreciar que el discurso y las técnicas expositivas se ponen al servicio del protagonismo del objeto y su diseño.

debe buscar un resultado de lectura lo más polivalente posible, evitando caer en la doble articulación que pretendía Goethe para los museos de arte, con una zona para expertos y otra para el público en general, pero siempre teniendo en cuenta que el espectador procesará la información recibida en función de sus conocimientos previos.

- Por último, todo lo anterior debe conducir a un plan de comunicaciones y difusión que abarque desde la realización y supervisión del diseño y montaje museográfico de los bienes a partir del discurso seleccionado, al control de la imagen y forma de difusión en los medios de comunicación, pasando por la elección de actividades educativas y elaboración del material complementario (visitas guiadas, juegos, catálogos, guías, maletas didácticas, etc.), la relación con otras instituciones culturales y docentes o la evaluación de los resultados obtenidos (mediante observación en las salas, encuestas, etc.) y la posible corrección de errores.

En el apartado de instalación museográfica, es importante advertir que cualquier elemento auxiliar o técnico usado, desde las vitrinas a una simple luminaria, pasando por gráficos, maquetas, textos de sala, dibujos, música o ruido ambiental, olores, audiovisuales o la señalética en general, pueden obrar a favor o en contra de que lo expuesto sea correctamente interpretado, entendido o contextualizado.

Macua de Aguirre, Director del equipo *Diseño Macua-García Ramos*, autor de la puesta en escena museográfica actual del Museo de América de Madrid, pone énfasis también en la atención que se debe prestar, no sólo a esta maquinaria técnica, sino además a lo que llama significantes indirectos: la distribución espacial, el circuito y el recorrido, como apoyo del objeto o significante directo.

A propósito de este significante directo, me parecería interesante una reflexión seria sobre el tema del uso de objetos no originales. La pregunta sería: ¿la

información a transmitir se puede hacer sólo a partir de la obra original?; sin caer en lo que ya se viene llamando "Fenómeno Disneylandia", y dependiendo del tipo de museo o exposición, la utilización racional y honesta (señalando que lo son) de reproducciones, puede servir para narrar una historia, sin detrimento de su calidad informativa, y esquivar así el problema de caer en esa sacralización del patrimonio, que hace incompatibles las funciones de conservación y exhibición/comunicación, en beneficio de la primera.

Como vemos, se trata de un proceso complicado, en el que la meta debe ser conseguir esa interactividad de la que tanto se habla, pero entendida como *feedback*, como comunicación entre el legado histórico y quien lo contempla.

En un mundo en el que el objeto tridimensional está siendo desplazado por la imagen virtual, recuperar el placer y el respeto por lo real tiene que venir de la mano de sentir el bien cultural como algo propio, capaz de facilitarnos información y de hacernos reflexionar, y ésto sólo podrá conseguirse haciendo que nos hable.

Es cierto que el profesional del patrimonio debe compatibilizar las obligaciones de investigación, conservación y difusión del mismo, pero es urgente que entienda que las dos primeras están al servicio de la tercera, y nunca deben ser un fin en sí mismas.

Democratizar realmente estos bienes, hacer con ellos política cultural y no solamente política, ponerlos a disposición de la sociedad como instrumento al servicio del desarrollo de su conocimiento, debe ser la meta a alcanzar, porque, tomando palabras del libro de Josep Ballart (1997, 115) *El Patrimonio Histórico y Arqueológico: valor y uso*, "si la democracia no hace participar al pueblo de los valores de la cultura es porque se trata de una democracia enferma, secuestrada por una minoría de gestores ricos e incultos".

Bibliografía

- AA.VV. (1997): *Sociología del Arte. Los Museos madrileños y su público*. Ediciones Libertarias/Prodhufi. Madrid.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1993): *Museología. Introducción a la teoría y práctica del Museo*. Ediciones Istmo. Madrid.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1997): "Presentación, relato y representación escénica de la exposición". *Revista de Museología*, n. 12: 79-87. Madrid.
- AMÓN, R. (1997): *Los secretos de Prado. Hechos insólitos de un museo a la deriva*. Colección: *España Hoy*. Ediciones Temas de Hoy. Madrid.
- BALLART, J. (1997): *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Editorial Ariel. Barcelona.
- BARR JR., A.H. (1989): *La definición de Arte Moderno*. Alianza Editorial. Madrid.
- BELCHER, M. (1994): *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*. Ediciones Trea. Gijón.
- BOLAÑOS, M. (1997): *Historia de los Museos en España*. Ediciones Trea. Gijón.
- Constitución Española de 1978 (BOE de 29 de Diciembre de 1978).
- D'ORS, E. (1993): *Tres horas en el Museo del Prado*. Editorial Tecnos. Madrid.
- FLAUBERT, G. (1997): *Razones y osadías*. Edhasa. Barcelona.
- GARCÍA BLANCO, A. (1994): *Didáctica del Museo. El descubrimiento de los objetos*. Ediciones de la Torre. Madrid.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. (1987): *Legislación sobre Patrimonio Histórico*. Editorial Tecnos. Madrid.
- GUIDIERI, R. (1997): *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola*. Editorial Tecnos. Madrid.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (1994): *Manual de Museología*. Editorial Síntesis. Madrid.
- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (BOE num.155, de 29 de junio de 1985; corrección de errores, BOE núm.296, de 11 de diciembre de 1985).
- Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos (BOE núm.114, de 13 de mayo de 1987; corrección de errores, BOE núm. 151, de 20 de octubre de 1987).
- RIVIÈRE, G.H. (1993): *La Museología. Curso de museología/Textos y testimonios*. Ediciones Akal. Madrid.
- SONTAG, S. (1995): *El amante del volcán*. Alfaguara. Madrid.
- ZULAIKA, J. (1997): *Guggenheim Bilbao. Crónica de una seducción*. Editorial Nerea. Madrid.