

La colección, límite y perspectiva del museo. Algunas ideas a contrapelo

LUIS A. GRAU LOBO
Museo de León

La principal tarea y la herramienta del profesional de los museos es el tratamiento de las colecciones. En las líneas que siguen esbozaremos comentarios y excursos sobre cómo este supuesto apriorístico no está cerca de concebirse como fundamento o condición *sine qua non*, tanto desde el punto de vista de la política museística general (con demasiada frecuencia alejada del propio parecer de los profesionales de los museos) y hacia el Patrimonio mueble (no lo olvidemos, componente al fin de cualesquiera colección desde nuestro punto de vista), como, desgraciadamente, en la actuación cotidiana a pie de museo.

Sin entrar en cuáles son los rasgos definitivos del profesional de los museos, incluso el ICOM parece justificar en la definición que hace de la museología ese alejamiento respecto de la materia prima museística, pues parece encaminar a esta disciplina hacia el estudio de *“la historia y razón de ser de los museos, su papel en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, la relación que guarda con el entorno físico y la clasificación de los diferentes tipos de museos”* (1970). Esto es, no alude explícitamente al trabajo dentro del museo. Éste se deja quizá para la figura demiúrgica del museógrafo, o, mejor, para la faceta museográfica, que se manifiesta en ocasiones como un mero planteamiento exhibidor, cuando no exhibicionista.

Pero antes de seguir debemos, en buena lógica cognoscitiva, interrogarnos sobre la pro-

pia dimensión de nuestro objeto: la colección. Pues lejos de delimitarlo con precisión, diccionarios acreditados otorgan al término gran ambigüedad (DRAE: conjunto de cosas, por lo común de una misma clase, *Britannica*: art collection is an *accumulation of works...*). Adoptaremos como interesante al museólogo la idea de que una colección es un conjunto de objetos cuya misión es explicar un proceso o circunstancia determinados. Conjunto porque su noción implica un orden más allá del centón, del lote o el elenco. Objeto por implicar un sujeto (social en este caso, ya que tiene aspiraciones de objetividad) y discursivo pues los elementos anteriores implican un referente y un mensaje. A la postre no es sino un ensayo de explicación de la historia o del propio tiempo mediante la valoración de ciertos objetos, un intento de comprender, de abarcar el mundo gracias a una de sus facetas. La necesidad de acotar deviene, en nuestros días, más acuciante que nunca, pues la mera definición de Patrimonio (la legal, pero también la social) adquiere cada día márgenes más amplios, desbordando tiempo y materia. De esta manera se conciben piezas cuya existencia individual no es susceptible de asociarse al concepto de Patrimonio histórico, pero que ordenados en el marco de una colección (de un puzzle) sí comienzan a caracterizarse como parte de nuestra herencia común.

Por otro lado, un somero (e injusto) repaso a los museos estatales revela la inconsistencia

de denominar colección a lo que más bien fueron, en origen, colectas, fruto de un momento crítico, el desamortizador. A este proceso, que concluyó con la mayor reordenación del Patrimonio histórico realizada nunca en nuestro país y, por cierto, con motivación más económica que cultural, se unirían mal que bien los albores de la ciencia arqueológica y algún que otro voluntarioso ingreso, fruto de nunca programadas compras y depósitos. A este arranque tan conflictivo con el espíritu formador e ideológico que preside el establecimiento de una colección es preciso añadir el hecho de que buena parte de esos museos, los provinciales, se ciñen a una división territorial moderna, ahistórica en la mayoría de los casos, que supone no pocas incongruencias y, por ende, la introducción de un elemento extraño, perjudicial para una colección precisamente con vocación histórica.

Más tarde, frente a la escasa variación de los fondos artísticos, la ciencia arqueológica nutrió con nuevos hallazgos las vitrinas y los almacenes de los museos. Sin embargo lo hacía -lo sigue haciendo- con arreglo a determinadas modas, a necesidades científicas sí, pero también a movimientos de valoración de determinadas épocas en detrimento de otras, lo que provocaba una definición formal de los ingresos que si bien era ajustable a parámetros sociológicos no lo era tanto a los criterios emanados de la institución donde, a la postre, recalarían, pues con frecuencia actuaban de manera exógena y ajena al museo.

Museo

La colección, límite y perspectiva del museo. Algunas ideas a contrapelo

Luis A. Grau

Este hecho es incluso compartido con alguno de los museos nacionales, mientras que otros tenían en su nacimiento o en su creación más cercano el espíritu de coherencia y narración propio de nuestro elemento. Nadie duda de que el Prado, más que otros, es el fruto de un planteamiento coherente, coleccionador diríamos, el de la monarquía española, y el del Estado, pero ese hecho puede peligrar y diluirse a base de otras actuaciones, comunes a los restantes centros. Las decisiones en torno a préstamos, movimientos de fondos, las compras, los cambios súbitos o no de dirección y, sobre todo, la auténtica carencia de una política de conocimiento y ordenación (con sus consiguientes compras, depósitos, etc.) provoca que, en la actualidad, asistamos únicamente a pequeños parches de una situación escasamente definida por quienes deberían establecer líneas en ese sentido. Las propias trifulcas locales sobre tal o cual pieza, tal o cual traslado, sintomatizan la manera timorata y poco reflexiva de la mayoría de las intervenciones de reordenación de fondos.

Muchos museólogos, ante esto, se hayan en profundo desacuerdo con la colección que deben gestionar. En otros casos, quizás los más peligrosos para el futuro inmediato de los museos, instituciones sin colección nacen al socaire de cierto interés epocal por el Patrimonio y su vida depende muy mucho no del empujón inicial, en ocasiones millonario, sino de la existencia de un Patrimonio que jus-

tifique, mucho después, la decisión primera. En este sentido, centros de arte contemporáneo crecen como hongos en nuestras comunidades autónomas, entre otros engendros de varia condición, sin que a veces exista siquiera la colección que justifique inversiones muy precisadas en otras partes y desde hace décadas. Curiosamente se ha encomendado por ley a las autonomías que gestionen un patrimonio museístico del que no son titulares y, por ello, inventan nuevas empresas de este tipo, mientras otros Patrimonios verificables se atrincheran en instituciones locales o en la titularidad estatal, entre el sobresalto y el languidecimiento.

Desde esa circunstancia, la inexistencia de auténticas colecciones o, lo que viene a ser equiparable, de auténticos discursos museísticos aparte los consabidos montajes por acumulación o cronicones sazonados de piezas, ha dado lugar a lo que podíamos llamar, desde nuestro ángulo de visión, colecciones eventuales, efímeras o que no pudieron llegar a ser. Me refiero a las exposiciones temporales que, también demasiadas veces, no sólo responden a criterios desafines a los museos (incluso desafectos, desde el momento en que capitalizan recursos en empeños de quita y pon) sino que en ocasiones plantean discursos en los que las obras, intercambiables a causa de su escasa conexión con el mismo, son la excusa de un planteamiento ideologizado o meramente oportunista. Los profesionales de los museos han tenido poco que decir en este ámbito.

Quizá por su propia falta de preparación para adaptarse a nociones más allá de los objetos a los que se ha ceñido tradicionalmente su tarea, pero quizá también por que suelen constituirse en un elemento discordante que antepone criterios de responsabilidad endógena y cuestiona el orden de prioridades en cuanto a la atención hacia las auténticas infraestructuras estables (los museos). Los viejos argumentos sobre la bonanza de algunas exposiciones temporales de gran coste ya no se sostienen: ni la oportunidad de restauraciones para las que no debería hacer falta más que el propio estado de la obra, ni la atracción de numerosos visitantes o de la atención social hacia el Patrimonio (artístico o no), cuando no se ha dado la oportunidad de que los museos ejerzan ese atractivo con los mismos medios. Ni siquiera los discursos de relumbrón, en ocasiones alambicadas digresiones que deberían descansar en el conocimiento básico del pasado (al nivel escolar, el del cimiento sobre el que construir más aéreas estructuras), ese que únicamente los museos están en condiciones de ofrecer en lo que se refiere al Patrimonio mueble. Obviamente que no me refiero aquí al común de las muestras temporales (que considero beneficiosas en general) pero sí a esa plaga de los noventa que celebra todos los años nuevos centenarios.

En la línea de lo dicho, deberemos convenir que la naturaleza misma de las colecciones de los museos (y me ceñiré por razones de espacio a los centros con vocación histórica) provoca una serie

de deformaciones sobre el objeto de análisis que es preciso considerar. A modo de ejemplos, la propia "selección natural" de los objetos del pasado da lugar a numerosos espejismos: al riesgo de considerar algunas épocas dominadas por culturas de muertos, por la especial preservación de sus tumbas, o de concebir a otras como exclusivamente dedicadas a enterrar su basura y a romper su cerámica...

Existen otras malformaciones de la colección, del discurso, finalmente, fruto de la manipulación del museólogo: intencionadamente se selecciona (no lo más común, sí lo mejor, por ejemplo), se interpreta, se coloca y ordena... Y a veces sin querer: montajes, contextos, distribuciones de espacio... elementos previos o insoslayables, de tipo arquitectónico, urbanístico u ornamental... que al visitante le harán percibir una realidad distinta en cada caso y a pesar de las obras que vea.

Finalmente la misma esencia y presencia física del objeto, valorado en su inmutabilidad, plantea la dificultad añadida de que ilustre nociones como dinamismo y contraste, cambio y desarrollo, en los compartimentos estancos de las vitrinas-épocas que tan alegremente seccionamos.

El gran valor añadido de los objetos reunidos en un museo estriba, en lúcido análisis de J. Ballart, en varios caracteres: la escasa intencionalidad de piezas mucho menos explícitamente relacionadas con la ideología dominante o manipuladas por el poder que otros documen-

Museo

La colección, límite y perspectiva del museo. Algunas ideas a contrapelo
Luis A. Grau

tos de la historia porque, en muchos casos, no fueron concebidos para ser tales; su mayor atractivo y cercanía también a causa de su accesibilidad o paralelismo con objetos utilizados hoy día por el común, intrahistóricos, diría Unamuno, y, finalmente, una inmediatez que depende de su corporeidad, de una sensorialidad que les hace más directos y, por ello, más útiles, más penetrantes en su uso pedagógico (y peligrosos en lo dirigista). Constituyen un terreno educacional tremendamente fértil, que a su carácter cívico, de identificación comunal ante una propiedad del pasado colectivo (de ahí su utilización nacionalista) unen otros valores.

El museo por tanto resulta el campo de batalla de la noción de cultura y su selección última y manipulación, de ahí su importancia y de ahí sus miserias.

El tradicional maltrato dado a los museos en nuestro país quizá deviene consecuencia de esa capacidad de crítica histórica y hacia el presente que suponen elementos aparentemente tan desprovistos de intencionalidad pero que guardan tras de sí tan grandes potencialidades.

Volvamos a tierra para recorrer los cuatro apartados básicos que leyes y definiciones atribuyen a los museos en cuanto al tratamiento técnico de las colecciones. En primer lugar, el inventario. Asignatura siempre pendiente -¿suspensa?-, que aún hoy tiene, a efectos de los museos estatales, una única opción oficial, la ficha de Navascués, pese a la obligación que establece un reglamento cuarenta años poste-

rior a ella. En la actualidad, sin una alternativa informatizable (aunque debería comenzarse por aprovechar las excelentes posibilidades que plantean las viejas fichas, depósito del trabajo de muchos compañeros y años) y con muchas opciones ya en funcionamiento, tampoco se ha avanzado en la concepción de elementos de ligazón de todo el Patrimonio mueble, sea museístico, arqueológico (por cierto, luego llevado a los museos: ¿debería reinventarse?) o adscrito a un Inventario de Bienes Muebles que oscila entre la inoperancia y el oscurantismo.

El registro o inventario no sólo es el instrumento básico de control, de conocimiento y de trabajo (en este caso para exposiciones, restauraciones, investigaciones...), sino que deviene en necesario desdoblamiento del objeto, dotado así de una taxonomía, de un DNI permanente (identificación) y de un historial clínico y biográfico (físico y químico, restaurador, científico, social) mutable y evolutivo. La consabida crisis del objeto (pese al "aura" descrita por Benjamin) a causa de su facultad de reproducirse tiene su lado más positivo en la utilización de esos medios (del texto descriptivo a la realidad virtual) para soslayar los problemas derivados del acceso a las obras. Con un buen inventario ya tenemos un museo, sigamos.

Museo, según el DRAE es el lugar en que se guardan colecciones, otorgando prioridad a esta actividad (2ª acepción) frente a la exposición (3ª y 4ª), en curiosa consonancia con las recomendaciones de la propia UNESCO. En

realidad, el almacén es el primer escenario del museólogo, no en vano de la renuncia a exponer todo, de superar la *wunderkammer*, deriva el espíritu selectivo y volitivo del museo moderno. El problema de los almacenes, lugar maltratado en los proyectos arquitectónicos, lejano al espectáculo, adquiere una nueva dimensión cuando se convierte en lugar asimismo visible, esa nueva forma de deleite prohibido accesible al iniciado que, ahora, se presenta (falsamente) como un acto de sinceridad museística. Frente a esta cesión voluntaria, se mantiene el problema de los depósitos, en particular ante el creciente requerimiento de la arqueología o de esas nuevas especies patrimonializables. La constitución de depósitos ajenos al propio edificio matriz del Museo no hace sino acabar con la imprecisa idea de que un museo es su inmueble. Nada más lejos, en la actualidad, y bajo el prisma de las colecciones como argamasa de los museos, existen incluso más "museos imaginarios", en frase de Malraux, a la espera de su oportunidad.

Tras ese paso, segundo del conservador, el de la procura y custodia de obras, aparece la tercera necesidad, la investigación, el museo como lugar de estudio. Obviamente para conseguir una museología de calidad es preciso el conocimiento riguroso del objeto de la misma (la historia) y de las herramientas de su análisis (las piezas), pero esto no quiere decir que la dedicación preferente del profesional sea la obtención, como muchas veces sucediera, de un sólido

currículo académico o de un gran número de publicaciones que avalaran las largas jornadas de trabajo empleadas "en el museo", pero no "para el museo". El estudio del conservador tiene un objetivo preciso de tipo social que remite a la cuarta fase de este proceso: la difusión.

El museo utilizado como herramienta de entendimiento y formación de la ciudadanía está en la base de su concepto moderno, tanto en la acepción revolucionaria francesa como, matizadamente, en la británica. Aparte de la tarea pedagógica, didáctica, encaminada a determinados grupos, debemos tener en cuenta que nuestro discurso no sólo muestra sino que intenta demostrar una tesis, una forma de entender las cosas, con sus consiguientes cargas ideológica y subjetiva.

Por otra parte, la floración, decíamos, de las exposiciones temporales somete a la museística a varios condicionantes ajenos a su condición, con la mera disculpa de la divulgación pública del Patrimonio. Pugnas dolorosas entre el valor de uso frente al de la conservación del bien con su consiguiente explotación en términos de economía (el consabido y manipulado filón turístico), mediciones del éxito a través de criterios estadísticos o, más simplemente, cuantitativos (como si el mejor fútbol se viera siempre entre Madrid y Barça), simplificaciones del discurso o meras exhibiciones de aparato escénico con alto coste que dejan en la penuria el resto de las inversiones en materia cultural... por no hablar del encaramamiento de determi-

Museo

La colección, límite y perspectiva del museo. Algunas ideas a contrapelo
Luis A. Grau

nados gestores a puestos museísticos en los que el profesional de museos, en el mejor de los casos, es escuchado pero no por ello comprendido o atendido.

Los museos siempre han estado en crisis. Sin embargo, la agudeza con que ésta se manifestó a raíz de los embates de los 60 sólo cede con la propia crisis de la sociedad energética, tras el crac petrolífero y la instalación del “pensamiento posmoderno”. El centro Pompidou parisino emblemiza este momento en el que los museos vuelven a estar *à la page*. Ahora está cerrado por reforma y el siglo está tocando a su fin. Algunos de los museos tradicionales han aprovechado este momento para hacerse con estructuras que les permitan aguantar un futuro menos dadivoso, menos aún son los que han logrado poner al día sus problemas de índole no arquitectónica, y escasamente puede afirmarse que el panorama museístico español se acerque, gracias a esta temporada de vacas gordas, a niveles de normalización estructurales que permitan el funcionamiento futuro de inercias programáticas. Muchos nuevos centros han nacido entre el desamparo y la precariedad a la sombra de grandes monstruos... Quizá no se haya aprovechado una oportunidad, aunque, obviamente, la situación ha mejorado sin que sea este el lugar donde cantar esas mejoras.

Parafraseando a Ortega, quizá habría que concluir que no hay mejor favor para los museos que abstenerse de crear un museo innecesario (sea temporal, como una exposición, o no).

Si tenemos en cuenta que los museos centenarios siguen guardando bajo la alfombra los mismos o parecidos problemas que han tenido casi siempre, concluiremos que esa frase, si no cierta, acoge una inquietante certidumbre.