

TEORÍA GENERAL DEL MUSEO. SUS FUNCIONES

LUIS CABALLERO ZOREDA

EL INTERÉS DE REFLEXIONAR SOBRE QUÉ SON LOS MUSEOS

Cuando abrimos un proceso de reflexión sobre nuestro trabajo; cuando nos paramos a pensar sobre nuestra actividad y sobre nuestro propio lugar de trabajo, nos enriquecemos de inmediato, corregimos nuestros defectos o nuestros vicios de actuación, descubrimos nuevos campos o nuevas puertas al desarrollo de nuestro trabajo. El cansancio acumulado lo podemos descargar y reconvertirlo en la ilusión de una nueva actividad.

Es evidente que esta propuesta no me la admitirán los recién llegados al museo. Ellos acaban de llegar, no tienen por qué reflexionar. Es cierto: yo también digo, por otra parte, que para qué reflexionar si, en gran medida, nuestra reflexión va a quedar en el mundo de lo teórico, si se nos cerrarán, por una y otra causa, una y otra vez, los caminos para acceder a lo reflexionado, si lo más probable es que quede muy lejos la teoría de la realidad.

La situación de nuestros museos no podemos decir que sea nada modélica. Su situación es, en el mejor de los casos, formalmente buena, pero ni aun así lo es en la mayoría. Los problemas empiezan en las mismas salas y se agudizan detrás de ellas, en los almacenes, los despachos, los gabinetes y los laboratorios. Problemas de exposición, de almacén, de documentación, de investigación, de comunicación y didáctica, de organización, de personal, de todo.

Ordenar nuestro conocimiento sobre qué creemos que es el Museo no permite solucionar estos problemas, pero al menos nos da un esquema unitario y lógico que quizás permita a su vez «ordenar» cada una de nuestras actividades, caóticas en la rutina diaria.

Ésta es una reflexión, pero yo me atrevo a animar a que cada uno efectúe la suya (no solo a los conservadores, a todos los que trabajan en el

Museo). Podría parecer que sobra tanta reflexión; yo creo que no. El sistema de los museos españoles requiere, al contrario, moverse, romper los «corsés» férreamente impuestos durante decenios y que hemos heredado con la tranquilidad de lo que nos es familiar.

El museo es, ante todo, una entidad compleja donde actúan profesionales muy distintos, unos mucho y otros muy poco aceptados como tales trabajadores del museo. El desconocimiento y el alejamiento mutuos, las «agrupaciones», tienden a disgregar la máquina del Museo. Cuando decimos que el museo está en crisis (lo cual yo creo cierto) pensamos que basta o bastaría con arreglar la pieza en la que quiere desenvolverse, mejor de lo que lo hace, la nuestra, sin darnos cuenta que la nuestra no es el conjunto de la máquina. Si no reflexionamos también sobre lo necesario que nos es lo que hacen los que están a nuestro lado, perdemos la visión de conjunto y el museo se disgrega y se deshace.

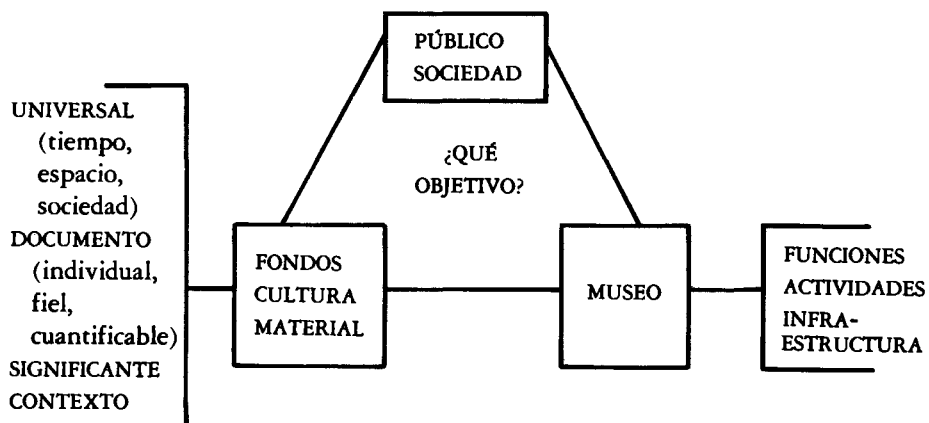
HACIA UNA VISIÓN DEL MUSEO COMO TENSIONES NEGATIVAS

Una definición negativa, pero real, de museo diría que es una entidad formada por una serie de tensiones que tienden a disgregarlo.

El museo se encuentra situado en un territorio que debe ser considerado «su territorio». Por lo tanto la riqueza cultural de ese territorio son también sus fondos, aunque nunca lleguen a formar parte de sus almacenes o aunque nunca se expongan en sus salas. Cultura material fuera de los muros del museo que pide su protección y su divulgación desde el propio museo.

Su sociedad, o sea, «su público», que no acude al museo al menos en la medida necesaria y que en cambio rebasa la capacidad de acogida de sus salas, no solo en número, sino también en posibilidad de un servicio público de calidad.

Y en tercer lugar la falta de medios, la crónica falta de infraestructura y, en contraste con estas carencias, el derroche de medios cara a la galería y la presentación del museo ante la sociedad como «objeto simbólico».



Esta especie de triángulo, fondos, público, infraestructura, encierra al museo que tiende a elegir uno de los tres ángulos poniéndose en tensión con los otros dos y consigo mismo «rompiéndose». Evidentemente es la tensión probablemente del museo tradicional considerado centro de defensa, de investigación, de comunicación pública y símbolo y representación del «valor» de la sociedad a la que pertenece. Quizás su resolución dé lugar a una nueva institución liberada de tensiones por el drástico modo de abandonar en manos de otras instituciones funciones que hoy nos parecen que le son propias. Esta tendencia la podemos comprobar hablando con los que trabajan en el museo y viendo cómo, de hecho, los conceptos de museo son varios, definidos y distintos entre sí: el museo «gabinete de investigación», en el mejor de los casos defensor del Patrimonio material; el «museo comunicador y didáctico»; y el «museo-escaparate», infraestructura, exposición, instalación, el museo-arquitectura.

El dilema, subyacente en lo que digo, es el de si a la larga la postura correcta es mantener esta unidad, convirtiendo las tensiones actuales en una tensión positiva como luego propugnaré, o, si al contrario, debemos desde dentro mismo dinamitar el museo y despedir (agradeciéndoles los servicios prestados) las funciones y las actividades que hoy «molestan» ya en su seno.

La *primera tensión* la provoca una de las tres referencias del Museo con la que empezábamos este apartado, *los fondos*, la cultura material. Los museos no existen sin esta cultura material, pero en un principio eran solo pocos los objetos que ingresaban y se exponían en ellos, por su valor de documento o para disfrutar con la contemplación de sus valores estéticos. Más tarde, a la larga, las propias leyes que hacen importantes a estos pocos objetos como documentos o como obras de Arte, se fueron imponiendo también sobre todo el conjunto de la cultura material. Se descubrió en parte gracias a la existencia y a la labor de los mismos museos, que no hay unas piezas más importantes que otras. Todas se fueron haciendo igual de importantes, también aquellas que en principio se despreciaban por considerarse que no eran dignas de estar en el museo.

Así no solo se fueron acogiendo piezas de culturas exóticas o de culturas propias pero relegadas; también se fueron admitiendo piezas que son fragmentos o incluso aquellas cuya lectura nos es hoy por hoy incomprensible o inapreciable.

Las tres coordenadas tiempo, espacio y sociedad atenazan el conjunto completo de los objetos. Todas las piezas son importantes. No se trata ya de un valor de calidad, sino de cantidad como explica Carandini. Cada resto material arrastra una parcela, única e intransferible de personalidad, «su» personalidad. No sólo hay que defender las «obras de autor», todos los documentos hacen la Historia.

Por otra parte no se trata tampoco de un problema de historiadores del Arte y de arqueólogos, sino, de nuevo, de cultura material en su más amplio sentido, de cualesquiera objetos. Así entran en escena, en pie de igualdad con los documentos arqueológicos y con las obras de Arte, documentos y

objetos que son etnográficos, «menores», «físicos» o «técnicos», de Medicina, o botánicos y zoológicos, ...

Cuando se da este supuesto termina por suponer una ruptura física del Museo. Normalmente las piezas almacenadas en el museo no poseen ni referencias, se nos han perdido o las hemos olvidado en el museo. En el proceso descubrimos con sorpresa que son «más documentos» los objetos que aún están fuera del museo. Se descubre que la defensa y la atención a la cultura material no puede acabar en el museo; al revés, si una de las referencias del museo es la cultura material (en cualquiera de sus variantes) es más importante la actuación hacia las novedades, hacia los individuos aún desconocidos y que se encuentran en peligro de desaparecer pero que mantienen en toda su virtualidad sus «lecturas», su importancia, antes que seguir con la deleitosa contemplación de los conjuntos museológicos, aunque con ellos nos movamos más cómodamente, por ya repetidamente conocidos.

Aceptar este punto de vista supone una descripción nueva de museo a nivel de sus funciones (revitalizándola como institución de defensa) y de sus actividades (fuera de sus muros, con una infraestructura «de campo» y sin horario).

Como corolario, este «ángulo del triángulo» necesita como figura principal la del «investigador», personaje que en el museo no me parece exactamente asimilable a la de «conservador». El investigador se olvida del museo o de las demás funciones del museo cuando va en pos de la pieza y de sus intereses. Y al investigador llegan a molestarle las otras funciones del Museo que le impiden concentrarse con la tranquilidad necesaria en su parsimoniosa labor de observación y análisis.

La *segunda tensión* es la del público, que es a su vez la segunda referencia del Museo. Frente a la pieza, *la referencia público* es la menos estudiada, la menos conocida. Aunque el público acude cada vez en mayor número al museo, son las piezas las que provocan toneladas de bibliografía que abarrotan las bibliotecas y entorpecen cada vez más su propio estudio. El público apenas está estudiado y analizado.

Cada vez acude más público al museo, pero aquí sí que, al contrario que con la cultura material, el problema está dejando de ser de cantidad. La cantidad es relativa: aunque vaya más, hay todavía más público que no va. Y así se convierte también en un problema de mayorías y minorías, menos y más cultas. El análisis debería distinguir entre el público que «se entera» y el público (¿del Museo?) que «no se entera». O sea, el problema del público se ha transformado en un problema de calidad: entre el que acude y se entera de lo que se trata, de lo que es y lo que le ofrece el museo; y el que, acuda o no acuda, no se entera de nada.

Por eso deberíamos relacionar los «tantos por ciento» de público visitante respecto a la «calidad de la sociedad» que los soporta. Quizás (y esto es solo una hipótesis) nuestra sociedad no sea lo suficientemente avanzada, a pesar de la apariencia que puede suponer su situación sociogeográfica, como para

poder «sostener» un relativamente alto nivel de asistencia fructífera al museo.

Puede parecer curioso (pero si observamos con cuidado no lo es) que igual que existe una gran diferencia entre estudio de fondos y estudio del público, exista una figura de profesional definida, dedicada al estudio de los primeros y no exista o esté muy indefinida la figura del profesional del museo dedicada al estudio y la atención del público (fuera de que todos los trabajadores de museos son «funcionarios públicos», en el sentido amplio de la palabra y según la definición de ICOM). Ello no es óbice para que exista, como todos sabemos, una tendencia actual a un acercamiento del museo al público, lo que se refleja en sus últimas funciones adquiridas. Pero justamente la llegada de estas funciones (o su toma de conciencia, por ejemplo en el caso de la «comunicación») suponen de por sí una «tensión». Entre «comunicólogos» y «encargados de la didáctica», surge de inmediato una equiparación a la figura del museólogo, comiéndole el campo al museólogo-investigador, al «conservador» tradicional.

La *tercera tensión* procede de la infraestructura del Museo. Es la tercera referencia del museo, *su arquitectura*. Fondos y público necesitan un espacio donde entrar en contacto y ese espacio suele tomar la forma de un edificio. Es evidente que no siempre ese espacio aparece como un edificio, ni mucho menos como la forma de un edificio-Museo «ad hoc». Los museos al aire libre o las formas tan especiales de los Eco-museos, por ejemplo, nos deberían evitar caer en el simplismo del espacio = edificio.

Por otra parte hemos de fijarnos en que para hablar de esta «tensión» ya hemos utilizado tres términos distintos, «espacio», «edificio» o «arquitectura» e «infraestructura». El espacio viene a ser el prototipo de este «ángulo», pero no se agota en él sino en tanto que es la base de la infraestructura o de los medios.

Aquí es donde está el problema. Mientras que al Museo le ha bastado con un espacio cualquiera como lugar de encuentro entre fondos y público, no existía esta tensión (o, mejor dicho, la tensión estaba soterrada; es cierto que esta tensión ya se manifiesta en la historia de la arquitectura del Museo); la tensión se hace más evidente según se van necesitando más «medios» que por su cada vez mayor importancia (absolutamente lógica) y su mayor volumen y número, tienden a independizarse de su situación medial para adquirir un evidente protagonismo.

O sea, que, aunque la arquitectura sea el prototipo de esta tensión, de hecho los «medios» (que ponen, o que se deben utilizar para poner en relación fondos con público) son los que de verdad la protagonizan.

Así podemos decir que surge también un tercer personaje, la figura del decorador-expositor y la del arquitecto. De acuerdo con esta tensión suele rebajarse la comprensión del museo a la de «instalación» museológica. El que encarga un Museo (normalmente el Estado o los «poderes públicos») solicita un arquitecto, un decorador, un instalador, relegándose al conservador, al investigador o al comunicólogo que son los verdaderos poseedores del

misterio y del arcano del museo. En paralelo se rechaza (lo que es definitivamente peor) a los fondos y al público; público que va a llegar en oleadas al museo a admirar más una «instalación» que unos objetos.

Esta relevancia del técnico del espacio y de la instalación se une al propio interés del arquitecto y del diseñador por efectuar este trabajo dado que por su prestigio y supuesta libertad de realización (libertad que pasa en muchas ocasiones por encima de las necesidades y las condiciones que requieren los tres referentes del museo) les permiten realizar una obra creativa, gratificante y satisfactoria. Una arquitectura que suele ser una obra de Arte, «simbólica», que añade a su importancia y a su belleza la de las obras de arte que contiene y que pone a su servicio.

Antes de continuar con nuestra argumentación no quiero dejar de decir que el problema que provocan los distintos personajes o profesionales de museos que hemos visto ir surgiendo, se resolverían mediante el *trabajo en equipo* del museo. Los problemas de interferencias de unos en el campo de los otros; o, al contrario, el de los trabajos independientes y aislados y por lo tanto inoperantes, sólo pueden resolverse de ese modo.

¿CUÁL ES EL OBJETIVO DEL MUSEO?

Desde mi punto de vista, pues, y al menos en los museos españoles, se dan unas tensiones tan concretas que sirven para definirlos. *Estas tensiones corren paralelas* a las que considero *las tres referencias fundamentales del Museo*. Evidentemente el análisis efectuado hasta ahora no puede pasar de una aproximación personal e hipotética a la vez. Sería de interés poder efectuar un análisis más en profundidad que confirmara o corrigiera en sus justos términos la «definición» ofrecida.

Ahora bien, ¿por qué se dan esas tensiones? A mi parecer estas tensiones vendrían determinadas por que el objetivo del museo no permanece equidistante o neutral ante las tres referencias dichas del museo, sino que se inclina, elige o prefiere una referencia frente a las otras. Fondos, público y espacio o infraestructura no pueden convertirse, independientes, en el «objetivo» del museo. Si eso ocurre deshacen el museo. Se necesita por tanto un objetivo equilibrado o que equilibre las tensiones que produce el museo.

Evidentemente esa elección desequilibradora o acaparadora de una sola referencia no ocurre porque sí. Ocurre porque los profesionales que en un momento determinado tienen la responsabilidad o la autoridad en el museo, eligen una u otra referencia a despecho de las otras dos. Existe así un uso indebido, un abuso o incluso una manipulación de las referencias del museo. Cuando aparecen en el museo torcidas interpretaciones de lo que deben ser un investigador, un comunicólogo o un arquitecto, suplantando la figura del museólogo. Concretamente cuando esas tres figuras se apropian para su uso de su referencia de museo, olvidando, total o parcialmente, las otras dos.

Tenemos que buscar por tanto para el objetivo del museo un punto de equilibrio, que no tiene por qué ser exactamente equidistante entre las tres referencias. Será distinto según las circunstancias, las distintas finalidades o la personalidad concreta de cada museo.

Es en este contexto de equilibrio entre las tres referencias del museo donde podemos colocar la conocida definición de museos según el ICOM: «Institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, para fines de estudio, de educación y deleite, testimonios materiales del hombre y de su entorno».

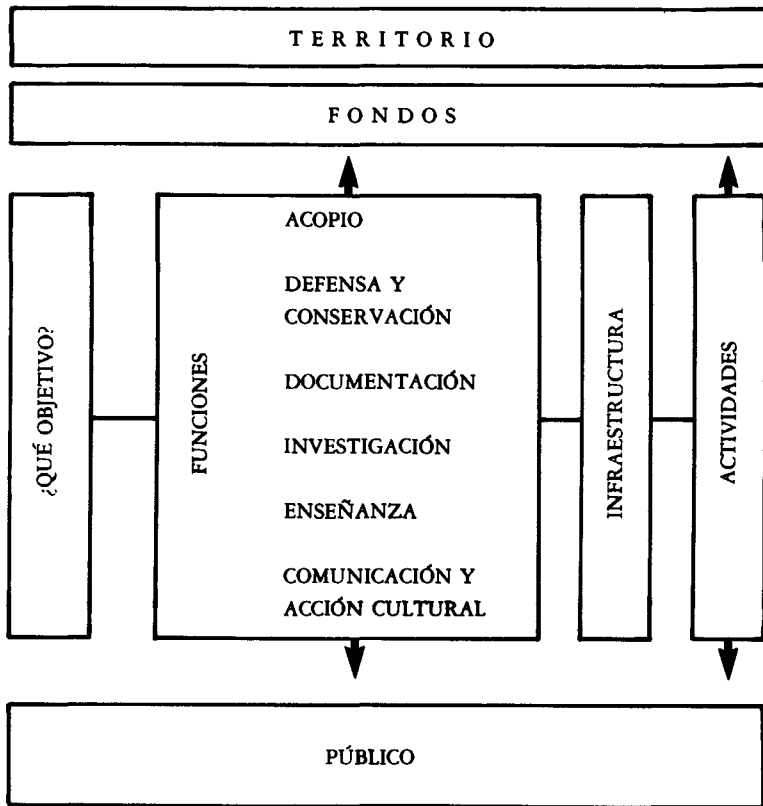
De ella surgen las «funciones» del Museo, de acopio y defensa, documentación, investigación, comunicación y didáctica. Pero estas funciones no las debemos suponer como partes de una definición utópica, ni tampoco como una propuesta de hiperactivismo, confundiéndolas con las actividades diarias de un museo; sino más bien como unos elementos que nos facilitan el análisis del objetivo museístico. Dicho de otro modo, las «funciones» del museo no serán nada si el museo pierde de vista sus tres referencias. Las funciones suponen una unidad al servicio de las tres referencias del museo.

Por otra parte, las funciones suponen una unidad profesional. Son las actividades las que han de ser distintas para cada trabajador del museo; las funciones son las mismas para todos. Tanta obligación tiene respecto a la función de defensa o a la función de didáctica el director como el bedel. Y diríamos que tanta responsabilidad si no fuera por que debiera haber una escala de responsabilidades administrativas distintas para ellos. Y estas obligaciones deben atender por igual a fondos, público y medios. Después las actividades que realicen cada uno de ellos serán, lógicamente, distintas, profundamente distintas incluso.

EL MUSEO, UNA TENSIÓN POSITIVA

Frente a la imagen del museo-triángulo, donde cada esquina provoca una tensión disgregadora, el análisis del objetivo o de las funciones del museo, entendido como una unidad, nos propone la imagen del museo-relación, donde una tensión positiva sigue una misma dirección entre los fondos y el público. El museo, a través de su objetivo y de sus funciones, los pone en relación. Las funciones justamente reflejan esa dirección fondos-público como una única tensión positiva.

Esta relación se efectúa mediante unas actividades (que, vuelvo a repetir, no se deben confundir con las funciones). Las actividades son la puesta en práctica del objetivo o de las funciones del museo. Esas actividades tienen que darse en un marco, el de la infraestructura, el de los medios o el del espacio museológico. De este modo la infraestructura tiene tanta importancia, de nuevo, como fondos y público, al ser la probeta donde entran en reacción público y fondos. Tanta como ellos, ni más ni menos.



Es cierto que la infraestructura delimita, enmarca, impide o posibilita que las funciones o el objetivo del museo pueda plasmarse en una realidad. En muchas ocasiones sabemos qué hay que hacer y queremos hacerlo, pero no podemos hacerlo. Efectivamente es importante luchar también por la infraestructura, pero tanto como por el público o por los fondos y siempre tras efectuar un análisis previo que nos diga en qué circunstancias se mueven las funciones en nuestro museo, o sea, tras el análisis de nuestro objetivo.

EL MUSEO, FUNCIÓN PÚBLICA

La dirección de las funciones señala desde las piezas hacia el público, en el marco de un espacio y de unos medios (necesarios a cualquier actividad humana, pero sin los cuales, sin sus características determinadas, no existe museo). El museo no puede olvidar nunca, por lo tanto, que es una función pública, y que esa función pública determina una cierta jerarquía para sus referencias, sin que lleguen a perder su plano de igualdad público, fondos y medios.

LAS FUNCIONES DEL MUSEO, ESQUEMA PARA EL ANÁLISIS DE SU OBJETIVO

1. *Del acopio, la defensa y la conservación a la transmisión*

El acopio, la defensa y la conservación es la función más «primitiva» del museo. Por ello quizás es por lo que es la que parece estar más cerca de los fondos. Incluso físicamente: se compran los objetos, el restaurador los trata directamente, ...

El acopio viene determinado por una de estas dos razones. Primero, porque ocurre o va a ocurrir muy posiblemente una pérdida del uso primario del objeto y entonces la pieza va a entrar, o ha entrado, en un *proceso de deterioro y desecho* del que *la rescatamos para conservarla*. Evidentemente, así la pieza consigue un uso secundario o museológico, distinto al que realmente tenía antes de que se desechase.

Pero también puede ocurrir que esta dotación de un uso nuevo, museológico, ocurra voluntariamente por la sociedad, sin que previamente se haya dado el proceso de deterioro-rescate. En este caso, a través de un *proceso de selección*, se *eligen* unos objetos para dotarles de un uso más general o social. Se supone que las piezas así dejan de estar a disposición de unos pocos o de una parcela de la sociedad, alienadas de la sociedad.

Surge entonces, frente a un uso particular, un uso social. El proceso en cualquiera de los dos casos suele ser un proceso culto, a través de un «expurgo» donde se compara lo que se va a escoger con unos prototipos cultos, de buen gusto, científicos, conocidos, de artes principales, etc.

Es evidente que estos dos procesos, o porqués, del acopio suelen darse de algún modo confundidos. Nunca se suele rescatar algo solo porque esté en peligro, sino a través de una selección entre varias cosas que se podrían rescatar.

Pero lo que sí podemos preguntarnos es *hasta qué punto tenemos derecho a seleccionar*, nosotros, en nombre de la sociedad. Escogidas unas personas como museólogos, tenemos el derecho y la capacidad de seleccionar para la sociedad atendiendo, ¿qué criterios? Quizás una parte del rechazo social al Museo puede venir justamente cuando existe una divergencia entre el criterio de selección museológico y el criterio de interés social. En cualquier caso la pregunta es siempre válida: ¿en virtud a qué criterio seleccionamos? Por ejemplo, para un arqueólogo la pregunta se concretaría en si se trata de excavar el yacimiento que está en peligro, el de interés científico o el de mayor riqueza. El museólogo-arqueólogo, o del Museo Arqueológico también tiene algo que decir en esta elección. Una defensa puede suponer (ha supuesto en muchos casos históricamente) un expolio, desde luego prácticamente siempre una alienación de las piezas de su contexto natural. ¿No sería preferible que el Museo efectuara su defensa «in situ»?

A esto yo le llamo el «*complejo museológico del acopio*», que todo museólogo habrá sentido alguna vez. La crítica al Museo como expoliador. El acopio como expolio. Un complejo que también tiene su reflejo a la hora de comunicar, cuando nos planteamos la elección de qué piezas «rescatar» de su segunda «desaparición», en el almacén, para sacarlas a la luz de la exposición pública.

Por ello deberíamos superar la mera función de acopio para pasar a atender una función de *transmisión*. Frente a la función de acaparar-expoliar, la función de conservar «in situ», transmitir. Con la transmisión y la conservación «in situ», el Museo amplía su espacio, incluyendo en su actividad el propio *territorio*. Esto es algo que tampoco se debe olvidar, el Museo en su espacio, en su territorio. Los fondos pertenecen a su territorio, que ¿coincide con el del Museo? Igual con el *público* que procede de algún territorio que, de algún modo, es también territorio del Museo.

Acopio sería por tanto la faceta extraordinaria y puntual de esta función: se recoge algo porque peligra ahora. La transmisión, superando el acopio, sería de carácter más general: como una acción continua ejerzo una actividad de defensa y transmisión; transmito todo. El Museo así entendido perdería su aspecto actual pasando a formar parte de una defensa integral del Patrimonio, con la defensa entendida como rehabilitación también en el caso de los bienes muebles.

Hemos hablado de acopio, defensa, conservación y transmisión. Todas ellas forman una función; no podemos suponer que existan muchas o varias funciones. Son adjetivos que la definen. La propia restauración y la conservación del edificio o climatización son actividades, quizás funciones más bien, propias de esta «función».

2. *De la documentación a la información*

Igual que el acopio atendía a la pieza y la transmisión al público, pasa con esta función, tradicionalmente ligada a la pieza, cuando la documentación también debe servir al público, de modo que el Museo, a través de una adecuada documentación, logra una más amplia y perfecta información al público.

Primero hay que documentar para poder tener elementos de juicio (dentro del Museo) respecto a las demás funciones. En la mayoría de los casos la documentación (expedientes, inventarios, catálogos e índices) sirve a una función administrativa y poco más. Sería urgente, ¿no?, poner al día la documentación en nuestros Museos donde somos conscientes que esto deja mucho que desear.

Pero es también evidente que entendida esta función como documentación es estática. Entendida como información sería dinámica y supondría una impregnación social. Un proceso de recogida de datos de unos informantes y su transmisión a un público que los utilice. En Museos de ideología más avanzada se intenta poner en marcha este proceso a través de las nuevas

técnicas informáticas y de su acceso directo público (evidentemente junto con el acceso público paralelo a las piezas, incluida de algún modo su manipulación), de modo que sea el público el verdadero «modelador» de un Museo «a su gusto».

Es evidente, además, que la documentación es un modo de defender y conservar la pieza, o en última instancia su memoria; que también tiene un valor administrativo ni mucho menos despreciable. Finalmente, que la documentación debe empezar antes de que la pieza haya perdido su uso primario, o sea, antes de que haya adquirido su uso secundario o museológico, y fuera del Museo, cuando aún está en «su territorio». Si con la «información» la documentación atiende a la referencia público, también la documentación, como instrumento de prevención, atiende a la referencia pieza.

3. *La investigación*

Si el «acopio» es la «primera» función considerada históricamente, la investigación es la función central, alrededor de la cual giran las demás. En este sentido es la función básica. Sin investigación no pueden darse en plenitud el resto de funciones. Gracias a la investigación conocemos con qué tratamos y por qué efectuamos unas acciones y no otras. O sea, la investigación no sólo es necesaria en el Museo al conservador-investigador para saber sobre los fondos; les es necesaria también al resto de profesionales, a todo el equipo del Museo para conocer sus propias técnicas que luego aplican a los objetos, la química y la física para el restaurador; la luminotecnia u otras ciencias auxiliares para el diseñador; ciencias de la información; la documentación; la comunicología; la pedagogía y la didáctica; ...

Esta doble personalidad de la investigación en el Museo provoca cierta disparidad que hasta cierto punto se refleja entre las figuras de los conservadores (dedicados a las piezas) y museólogos y museógrafos (dedicados más a las técnicas museológicas).

4. *Exposición, divulgación, comunicación, didáctica y acción cultural*

La o las funciones. Desde el simple pedestal y la vitrina más sencilla hasta los dina-museos, el Museo-bus, el Museo «fuera de los muros», los «happenings» o el Eco-Museo, existe una gran escala de actividades que se pueden intentar sistematizar en una o varias funciones. Normalmente se distinguen dos, una que estaría representada por las salas de exposición y que podemos denominar comunicación; otra, representada por el gabinete didáctico. Es por lo tanto una función compleja, que arrastra por lo tanto valoraciones muy distintas tanto de contestación meramente técnica, como de contestación ideológica.

El espectro de su complejidad va desde la exposición de talante impositivo y pasivo, donde el Museo «impone» sus leyes que ha de aceptar el visitante, hasta la acción cultural donde la «acción» puede venir marcada por la

presencia de un público activo en el Museo. Personalmente prefiero el término «comunicación», entendido como diálogo o inter-comunicación entre el Museo y el público. Históricamente esta evolución se da desde la colección considerada como un «retablo», donde se exponen las piezas con cierto carácter sagrado, hasta la didáctica y la acción cultural, última función llegada al Museo.

Sin embargo, no porque la función se enriquezca y recoja el nuevo nombre de acción cultural, automáticamente ha de ser positiva. La pasiva exposición posee al menos esa inactividad que permite al público, aunque no se entere, responder aceptando más o menos sus reglas y sus contenidos o, rechazándola, pasar de largo. La *manipulación* que conlleva toda exposición se puede acentuar justamente por la actividad de la acción cultural. El problema más grave y menos solucionado de esta función es justamente el de conseguir que se salve la autonomía y aún que refuerce «su» propia personalidad cada visitante.

Es en este sentido en el que se debe entender la didáctica, que permite saber para qué se expone, o sea, que posibilita que el público entienda (lo más independiente posible) lo que se expone. De este modo la didáctica no tiene como finalidad solo informar (información que puede conseguirse por otros caminos o instituciones), sino más fundamentalmente dar la clave de lectura de la exposición, «enseñar» (no informar) a leer el código de la cultura material expuesta.

Existen así unos museos donde la comunicación ocurre intuitivamente o gracias a que el visitante ya trae aprendida la clave de lectura por ósmosis de su situación social. El museo tiene que hacerse inteligible, tiene que enseñar. La manipulación de la función didáctica significa la manipulación del diálogo comunicativo entre Museo y visitante y la contraimagen del verdadero Museo democrático.

La exposición evidentemente se realiza con piezas, con objetos; pero, como hemos dicho, con esos objetos se materializa un discurso que se comunica al público que lo lee. El contenido de este discurso está formado por el propio contenido conceptual de los objetos considerados como documentos significantes de otros hombres, otras culturas u otros momentos, que nosotros no podemos cambiar o transformar, sino solo individualizar para facilitar alguna de sus posibles lecturas. Debemos preguntarnos por lo tanto cuál es la finalidad o el objetivo de la exposición; de las lecturas posibles cuál queremos comunicar o de cuál queremos hablar con nuestra exposición. En ocasiones esta finalidad se instrumentaliza (una manera de la manipulación a la que antes nos referíamos) exponiéndose el propio investigador (su información científica) o incluso el propio diseñador, comunicólogo o el profesor. Es necesario, por lo tanto, que se inicie una comunicación al revés (la intercomunicación) del público al Museo que permita saber cuál es la finalidad que el público quiere para su Museo.

No debemos olvidar que la exposición necesita además unos elementos, unos factores y una programación. Unos factores típicos suelen ser el

discurso científico, el discurso del diseño, los niveles de lectura y la capacidad del público para aprehender o para leer autónomamente lo que se le expone.

Investigación, comunicación y didáctica están estrechamente interrelacionados. Las leyes de la investigación son las mismas que las de la comunicación y la didáctica. Son algo consustanciales entre sí, dado que tienen en común la propia estructura del pensamiento humano.

Por una parte las leyes de la investigación son las de la comunicación y la didáctica; por ejemplo, la deducción (de lo general a lo particular; partes de una Ley y compruebas si se aplica. Lees los carteles y compruebas que lo leído lo confirma cada pieza) y la inducción (de lo concreto induces la Ley. Según «lees» el discurso de la exposición, a través de las piezas, concluyes la Ley).

Por otra parte, la divulgación y el diálogo son consustanciales a la investigación. Si no se divulga lo que conocemos no sólo lo ocultamos, sino que no permitimos su potenciación y a la larga provocaremos su pérdida.

FUNCIONES, ACTIVIDADES Y LAS REFERENCIAS DEL MUSEO

He querido dejar claro que las funciones del Museo no son algo cerrado e inmutable. Por una parte, la frontera entre las funciones es permeable e incluso indefinida. Investigación y didáctica se gobiernan por las mismas leyes; comunicación y didáctica se confunden, etc. Por otra parte, cada función se puede entender de muchas maneras, de modo que podemos distinguir en la manera de adoptarla la impronta de una época o la situación o el retrato de una sociedad. Las funciones siempre tienen que existir, por tanto, para que haya Museo, pero tienen una fuerte cohesión, que es la unidad y el objetivo del Museo, y a la vez son signo de su época.

Un peligro es confundir las actividades del Museo con sus funciones. Eso ya lo hemos dicho, pero queremos repetirlo de nuevo por dos razones.

Primero, igual que no se debe confundir el Museo con sus referencias (las tres referencias, fondos, público y espacio), pues eso provoca las tensiones negativas disgregadoras ya vistas; igual ocurre con las actividades, pues entonces caemos en un activismo «porque sí» y en un hiperactivismo normalmente interesado y parcial. La vida de un Museo debe ser al revés, de modo que sus actividades (todas) estén impregnadas del espíritu de las funciones y de su objetivo.

Segundo, porque para la definición del «Museo» basta con lo dicho hasta ahora, pero para la definición de «cada museo» tendremos que analizar al revés, describir sus actividades y sonsacar de ellas y del modo en que se realizan, sus funciones y su espíritu, el espíritu de los que trabajan en cada uno de ellos, en última instancia su objetivo.

