

El museo: ¿edificio o lugar?

The museum: building or place?

NAYRA LLONCH MOLINA | JOAN SANTACANA MESTRE

• Escola Universitària d'Hoteleria i Turisme CETT-UB

Avda. Can Marçet, 36-38, 08035 Barcelona

nayra.llonch@cett.cat

• Universitat de Barcelona

Campus Mundet, pg. Vall d'Hebron, 171, 08035 Barcelona

jsantacana@ub.edu

Recibido: 22-11-2011. Aceptación de su publicación: 12-12-2011

RESUMEN. ¿Almacén, escuela, laboratorio, mausoleo, lugar, edificio? El museo es todo ello y muchas cosas más, y su definición y posicionamiento, lejos de ser estáticos, muestran o deberían mostrar los cambios de la sociedad al servicio de la cual está el museo. En este artículo se reflexiona sobre los múltiples estados del museo: de los objetos que contiene, de los significados y códigos que estos encierran, de la necesidad de interpretar dichos códigos, de su continente —los edificios— y de su entidad como lugar de y para la educación y el conocimiento, más allá de las paredes del edificio.

PALABRAS CLAVE: museos, arquitectura, didáctica del objeto, educación, código, interpretación.

ABSTRACT. Warehouse, school, laboratory, mausoleum, place, building? The museum is all this and more, and its definition and positioning, far from being static, shows or should show the changes in society, at the service of which is the museum. This article reflects on the multiple states of the museum: the objects that contain, their meanings and codes, the need to interpret these codes, the museum as a continent or building and the museum as a place for education and knowledge, beyond the walls of the building.

KEYWORDS: museums, architecture, object didactics, education, code, interpretation.

El museo, entre almacén y escuela

El diccionario de la Real Academia Española define el museo como «Edificio o lugar destinado para el estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales»; añade además que el museo es el «lugar en el que se guardan objetos artísticos o colecciones científicas convenientemente colocados para que sean examinados»;¹ en definitiva, se trata de un lugar en donde se estudian objetos o de un lugar en donde se guardan objetos. Podría decirse que, de una forma abstracta, el museo se halla entre la escuela y el almacén. Pero no hay que engañarse: el museo siempre ha estado más próximo al almacén que a la escuela.

Esta característica es la que induce a muchas personas a pensar que, cuando algo ingresa en el

museo, es que ha muerto, ya que el museo es como una especie de mausoleo para las propias obras de arte y objetos que contiene. En realidad, parece como si el flujo habitual de la vida pasara de largo en las salas del museo.

El museo como mausoleo de objetos que perdieron la vida

Y es que cuando los objetos ingresan en el museo suelen quedar desprovistos de sus usos más característicos: basta con observar la cantidad de objetos que en su día tuvieron mil utilidades y que hoy se acumulan en las vitrinas de los museos de la técnica: radios, máquinas de coser, locomotoras e infinidad de aparatos que eran reflejo de la vida y que en el museo quedan mutilados al perder la función para la cual fueron construidos. Por ello, puede decirse que, en cierto modo, siempre es deplorable que algo vivo ingrese en un museo, ya que significa que pasa a estar muerto.

¹ Recordamos que la Real Academia Española ofrece gratuitamente el servicio de consulta de la vigésima segunda edición de su diccionario a través de la página web <www.rae.es/rae.html>.

Ocurre en el museo como con aquellas fotografías de seres queridos que nos abandonan; durante un tiempo, cuando su recuerdo sigue vivo y nuestra herida o nuestro amor son sangrantes, las mantenemos cerca de nosotros. Sin embargo, cuando el tiempo transcurre de forma inexorable, pasan de la cartera, el bolso o la mesita de noche a la repisa de una librería y la siguiente generación las deja en el desván. Este paso de la mesita de noche al desván mide la pérdida de amor o de significado de aquellas fotos. ¡Es entonces cuando pueden ingresar en el museo!

Esta pérdida de función del objeto que ingresa en el museo no se da tan solo con los objetos personales o con las máquinas; también ocurre con el arte. Con cualquier tipo de arte. Cuando vemos una colección de Vírgenes románicas, de Venus de la Antigüedad clásica o de figuras africanas, a menudo olvidamos que en el pasado las gentes se postraban ante semejantes iconos; les suplicaban favores, guarecían males incurables, calmaban las desdichas de los corazones y dispensaban sus poderes benéficos o maléficos a su alrededor. Hoy ya no es así; protegidos por los cristales de las vitrinas, estos elementos han perdido todas estas funciones y de objetos vivos han pasado a ser «objetos de arte», sin contexto, sin adoradores, sin poderes para curar o para matar.

En realidad, el museo transforma en «arte» cualquier objeto que se deposita en él. Desprovisto de su función originaria, el objeto, en el museo, pasa a exponerse y presentarse como un elemento estético que dentro de su vitrina o sobre una piana debe recibir las miradas admiradas del visitante. Incluso a un coche, que fue una máquina potente en sus tiempos mozos, se lo admira hoy en el museo por sus líneas, por su diseño y por lo aparente de su carrocería; igual ocurre con una nave espacial, con un avión o con una bicicleta. Y es que a aquello que podría ingresar vivo, el museo lo mata. De ahí procede la aversión que muchos artistas han tenido a ver sus obras colgadas en el museo.

En consecuencia, podemos afirmar que cuando el museo es tan solo almacén, se trata de un almacén de cadáveres, es decir: un mausoleo.

Una arquitectura entre los grandes almacenes y el tanatorio

La arquitectura de los museos a menudo nos deja entrever esta intuición. Cuando en el siglo XIX se construyeron los grandes museos, con su pomposo estilo ecléctico de traza neoclásica, los frontones,

las columnatas de las entradas y las frías salas de mármol o de piedra revelaban quizá esta sutileza. ¿Qué diferencia existe entre los grandes panteones y estos mausoleos de la cultura? Idéntica estética y similar función. En aquel lejano siglo XIX existía un concepto de edificio distinto para cada función;² los grandes mercados, con sus estructuras metálicas y su planta central en nada se parecían a los museos. Y tampoco la arquitectura de los grandes almacenes, invento de aquel mismo siglo, tenía mucho en común con la arquitectura de los grandes museos. Diseñar un mercado era para el arquitecto una tarea muy distinta a la de diseñar una galería de arte. El mercado, con su planta central, tenía que cumplir inexorablemente una serie de funciones; también los grandes almacenes requerían de un programa predeterminado; y ¿qué decir de un teatro?

Sin embargo, el museo era distinto; se parecía al templo griego. Se concebía como una caja de proporciones y estética ejemplar; su programa decorativo y su forma resultaban fundamentales, algo que para un mercado, unos almacenes o una fábrica podía ser secundario. No obstante, su interior era ya otra cosa; al igual que el templo antiguo, el museo era la morada de unos dioses que no tenían más necesidades que las de sobrevivir al paso del tiempo, conservarse. Nada más se le exigía. Para el arquitecto griego que construía el templo, las condiciones de habitabilidad del interior del edificio no eran importantes; ¡al fin y al cabo, su dios era de metal o de piedra! En esto, el museo, el templo y el mausoleo presentaban grandes semejanzas.

Hoy, en los albores del siglo XXI, hasta cierto punto es posible pensar que el museo, como edificio, a diferencia de lo que ocurría en el siglo XIX, no siempre es distinto de un gran centro comercial, de unos grandes almacenes o de un conjunto de multicines. En el fondo, la estructura es la misma y las preocupaciones son similares: acoger los flujos de potenciales visitantes, exponer las «mercancías», ofrecer servicios de cafetería y restaurante, centro de ventas, oficinas de gestión, grandes aparcamientos, etcétera. Y, para redondear la metáfora, los modernos tanatorios, ¿qué diferencia presentan con muchos de nuestros recientes museos?

² Un interesante manual de arquitectura de los siglos XIX y XX es el de H. R. Hitchcock: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, 6.ª ed., Madrid: Cátedra, 2008.

El supuesto poder taumático de los objetos del museo

Por lo tanto, estos almacenes de la cultura que se denominan *museos*, habitados por objetos-cadáver que han perdido su función originaria, cuando son objeto de visita y peregrinación por gente ávida de hallar la vida en su interior, muestran sus objetos, sus obras de arte, con la creencia de que estos serán capaces de hablarles; como si la simple presencia de la obra de arte ya tuviera el poder de comunicarles la vida que tuvo. Como escribe Jean Clair,

Aunque el desconocimiento de la iconografía —la ignorancia del sentido de las obras— impide al simple visitante comprender lo que tiene ante sus ojos, existe, sin embargo, en la visita ritual a un museo, la ingenua creencia de que los cuadros o las esculturas que allí se conservan nos hablan directamente, se comunican con nosotros sin que tengamos que hacer el esfuerzo de entender lo que representan. Como los objetos santos a ojos del fiel, persiste la idea —inmediata, si se quiere— de una magia del arte cuyos efectos cualquiera podrá sentir nada más franquear las puertas de un museo. La visión de un cuadro, benéfica, sería, gracias a un simple roce visual, automáticamente consoladora, tranquilizadora, terapéutica, como tocar los dedos del pie de la estatua de san Pedro en Roma. Mientras que cualquier otro ámbito requiere esforzarse, estudiar, aprender, el arte se ofrecería al primer visitante en llegar, pues nadie podría considerarse «excluido»... Una creencia similar, económica y probablemente democrática, es la que permite que se pueda evitar plantear el molesto problema de enseñar el arte, una propedéutica que sería a lo visible lo que la historia de la literatura es a lo legible.

¿A qué curioso imperativo, a qué obligación consumada en el museo se ha sometido a la obra de arte de tener que acoger a todo el mundo, como si estuviera investido del privilegio de tocar a su visitante con la gracia, sin que le resulte necesario prepararse? ¿Podía el rey taumaturgo curar la escrófula, podría hoy despegar sus ojos la Gioconda? Es ahí quizá, en esa creencia ciega en las virtudes inmediatas de la imagen, donde se perpetúan —ya lo hemos dicho—, en una forma degradada, las viejas creencias en los poderes de las obras de arte. No hay, pues, ninguna necesidad de saber de qué hablan, qué representan ni cómo fueron hechas...³

³ Jean Clair: *Malestar en los museos*, Gijón: Ediciones Trea, 2011, pp. 28-29.

Y ¿por qué ocurre todo esto? Ello es así porque los museos de nuestro siglo XXI, a menudo, han olvidado una parte de su definición, precisamente aquella que los define como «Edificio o lugar destinado para el estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales». En efecto, ¿quién ha dicho que el museo ha de ser necesariamente un edificio? ¿Por qué no un «lugar»? Nuestra cultura museística se ha basado en el concepto de *edificio*; cuando se piensa en un museo, se piensa inexorablemente en un edificio y, a menudo, en un arquitecto. No se concibe el museo como un «lugar» que no sea necesariamente un edificio. Pero lo que define el museo no es el edificio, sino el hecho de que todo él está «destinado para el estudio». El museo nos remite inexorablemente a la educación; sin ella es, simplemente, el mausoleo de la cultura.⁴

El museo requiere compartir los códigos de la cultura

Y para educar hay que devolver a los objetos una parte de su función; hay que bajarlos del desván y devolverles el amor que perdimos por ellos; ayudarlos a recobrar su capacidad de emocionarnos, de curarnos, de hacer milagros.⁵

Tan importante es la faceta educadora del museo que, sin ella, difícilmente subsistirán en nuestro cambiante siglo XXI. Por ello, la actual generación de museólogos deberá desmitificar el concepto de *museo mausoleo*, para lo cual habrá también que resituar el papel del edificio y el papel del arquitecto. Debemos comprender que, para que el museo sirva para educar, es necesario que se parezca a un laboratorio, a una escuela o a un foro de debate.

El museo, tanto si es de la técnica como si es de arte contemporáneo o de bellas artes, solo puede educar cuando los objetos que se exponen y los usuarios comparten códigos simbólicos similares. En este sentido, un código simbólico puede ser tanto una expresión algebraica como un circuito eléctrico, una novela o una obra de arte. Si

⁴ Un interesante libro que recoge la relación entre museos y educación es el de S. Alderoqui y C. Pedersoli: *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*, Barcelona: Paidós, 2011.

⁵ Precisamente sobre la importancia de la recuperación de la significación de los objetos del museo la editorial Trea publicará en breve el *Manual de didáctica del objeto en el museo*, escrito por los autores del presente artículo y que formará parte de una amplia colección de manuales teórico-prácticos sobre museología, patrimonio y turismo cultural.

podemos comprender y apreciar una expresión algebraica, es porque compartimos con ella ciertos códigos; igual ocurre con una novela, ya que, para gozarla, hay que compartir también determinados códigos literarios. Sin saber leer no es posible apreciar la literatura. Exactamente igual ocurre con el arte; también se basa en códigos simbólicos, implícitos e explícitos. En todo caso, sin compartirlos, el arte es incapaz de explicar nada y no puede emocionar: está muerto. Y lo mismo sucede con el resto de objetos contenidos en los museos: contienen significados encriptados que es necesario saber interpretar para comprender por qué dichos objetos son dignos de un museo.

La intermediación entre objeto y sujeto ha de ser tanto más intensa cuanto más alejados estén ambos de los códigos que deberían compartir. Cuando paseamos por un centro comercial y contemplamos un escaparate, este suele estar dispuesto de forma que transmita mensajes de modo rápido y eficaz; el escaparate ha de intentar compartir con el máximo número de personas la mayor cantidad de símbolos, hasta que nos invite finalmente a consumir el producto que se expone. De la misma forma, el museo también tiene la función del escaparate; pero sus códigos a menudo se hallan encriptados. Cuanto más escondido está el código, más elevada ha de ser la intermediación. Naturalmente, el museo puede optar por muchos recursos, siendo uno de los más importantes el desafío de la mente; es decir, el plantear el código simbólico como un reto o bien como un camino perfectamente pautado, y en ello se parece a la escuela, cuyos recursos son similares. Para implementar en el museo esta necesaria intermediación entre el objeto y el sujeto —lo que nosotros llamamos *museografía didáctica*—⁶ es necesario romper con la ortodoxia, que en museografía tiene sus reglas; la primera reza que lo más importante son los objetos de la exposición, que hay que colocar armoniosamente en el interior de las vitrinas. Todos los objetos se ofrecen a la vista del visitante para que admire sus cualidades, ya sean estéticas, históricas, técnico-científicas o de cualquier otra naturaleza. De esta forma, la museografía sacraliza los objetos y crea una distancia entre ellos y el espectador. Tanto si es un lienzo como una escultura o un vehículo a motor, el visitante está solo frente

al objeto, abandonado a su criterio y a sus ideas. Lógicamente, puede leer las cartelas y los textos e informarse, pero casi no hay hilo conductor. Todo cuanto se salga de este marco no forma parte de esa ortodoxia; por lo tanto, es heterodoxo, ya que es disconforme respecto al dogma fundamental.

En conclusión

Hay que plantear una museografía de nuevo cuño, que huya de este ropaje grandilocuente y que, con recursos más modestos, simples, pero brillantes en ideas, cautive a los visitantes y usuarios.⁷ Hay que repensar una vez más qué es lo que se pretende desde el museo. Después de muchos años de invertir en cemento, viendo el resultado al cual nos ha conducido esta forma de actuar, es preciso ensayar otro estilo, basado en las ideas, en la cooperación, en la investigación de base, en las necesidades culturales de la ciudadanía, en la función educadora del museo y en su integración en el seno de una sociedad y de unas ciudades que, también ellas, quieran ser educadoras.⁸ Hay que volver a repensar el museo no solo como edificio, sino también como lugar.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDEROQUI, S., y C. PEDERSOLI: *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*, Barcelona: Paidós, 2011.
- ÁLVAREZ, C., y M. GARCÍA: «Museos pedagógicos: ¿museos didácticos?», *Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales*, Valencia: Universitat de Valencia, número 25 (2011).
- CLAIR, J.: *Malestar en los museos*, Gijón: Ediciones Trea, 2011.
- COMA, L., y J. SANTACANA: *Ciudad educadora y patrimonio. Cookbook of heritage*, Gijón: Ediciones Trea, 2010.
- HITCHCOCK, H. R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, 6.ª ed., Madrid: Cátedra, 2008.
- LLONCH, N., y J. SANTACANA: *Claves de la museografía didáctica*, Lleida: Milenio, 2011.
- MONTAÑÉS, C. (coord.): *El museo: un espacio didáctico y social*, Zaragoza: Mira Editores, 2001.
- SANTACANA, J., y N. LLONCH: *Museo local: la cienicienta de la cultura*, Gijón: Ediciones Trea, 2008.
- y N. SERRAT: *Museografía didáctica*, Barcelona: Ariel, 2005.

⁷ Ideas para realizar exposiciones museográficas eficaces con pocos recursos se pueden hallar en J. Santacana y N. Llonch: *Museo local: la cienicienta de la cultura*, Gijón: Ediciones Trea, 2008.

⁸ L. Coma y J. Santacana: *Ciudad educadora y patrimonio. Cookbook of heritage*, Gijón: Ediciones Trea, 2010.

⁶ Véase J. Santacana y N. Serrat: *Museografía didáctica*, Barcelona: Ariel, 2005, y N. Llonch y J. Santacana: *Claves de la museografía didáctica*, Lleida: Milenio, 2011.