

RUBÍ SANZ GAMO

Directora del Museo Arqueológico Nacional

LOS MUSEOS DE **ARQUEOLOGÍA** DEL SIGLO XXI DE LA EXHIBICIÓN ESTÁTICA DE OBJETOS A SU **EXPOSICIÓN** INTERACTIVA

Superando el tiempo del coleccionismo y de los gabinetes de antigüedades, el pensamiento ilustrado aportó a la museología la exhibición ordenada de las colecciones. Esa preocupación era la que animaba el tratado que había publicado Caspar F. Neickel con el título de *Museographia* (Leipzig, 1727), donde recomendaba la atención a cuestiones tales como la ordenación de las colecciones, su disposición en armarios o estantes, o la facilidad de consulta (para lo que aconsejaba que en medio de la sala hubiera una mesa) e, incluso, la vigilancia a las condiciones climáticas. Más tarde, en *l'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert fue diseñado un programa de exposiciones para las colecciones del Louvre: en el piso bajo debían situarse las esculturas, que fueron retiradas de los jardines para evitar deterioros; en la galería a orillas del río las pinturas; y en el ala norte los planos de las fortalezas del reino, los gabinetes de Historia Natural y de medallas, y las Academias. En línea con ese espíritu y con las aportaciones de Winkelmann (*Historia del arte antiguo*, 1764), en 1775 la Galería de los Oficios de Florencia separó los bronce antiguos de los modernos. Y años después, Goethe (1812) propuso una doble ordenación del museo, para el público y para el experto.

La Revolución Francesa abrió las colecciones del Louvre al dominio público, pero esa intención quedaba sólo en el plano teórico, pues los usuarios se encontraban, casi con exclusividad, entre las elites sociales o intelectuales. El museo, como templo de las Musas, debía de dar una imagen coherente con su significado simbólico. Por un lado la arquitectura encontró los modelos de inspiración en época clásica, reinterpretados en construcciones como el Museo el Prado, el Británico, la Galería Nacional de Londres o la Antigua Gliptoteca de Munich. Por otro, en las salas los objetos eran mostrados bajo el criterio de la acumulación, como los antiguos tesoros: una pintura de Dromart de 1830 muestra la de antigüedades del Louvre con la colocación de las esculturas; los relieves de Khorsabad se expusieron rememorando un palacio asirio; o el Salón cuadrado era un panteón de obras ilustres en 1848. A la vez, se realizaron actuaciones en orden a la conservación: la Galería Nacional de Londres acristaló sus cuadros para paliar la contaminación. En España, la ordenación y presentación de las colecciones en los museos arqueológicos estuvieron marcadas por el Museo Arqueológico Nacional, estructurado en cuatro secciones: Tiempos primitivos y antiguos, Edades media y moderna, Numismática y dactilografía, y Etnografía. Abierto al público en 1871 en el Casino de la Reina, ahí permaneció hasta 1895 en que fue trasladado a su actual sede. Las descripciones e imágenes de la época muestran el

distancia

Los museos de arqueología del siglo XXI

carácter coleccionista del conjunto, mantenido hasta entrado el siglo XX: vitrinas de madera con divisiones internas en pisos, otras de mesa sustentadas por finas patas, paredes casi cubiertas por paños y tapices en la denominada Sala del Tesoro, y ambos patios, romano y árabe, repletos de piezas; una imagen que se repetía en otros lugares, como así lo muestran la acuarela de Eugenio Hermoso sobre las antigüedades del Museo Arqueológico de Sevilla, o las imágenes que existen, en 1927, del Museo de Albacete.

Los ecos del museo ilustrado han llenado una parte importante del siglo XX, en casi cuyos comienzos, en 1926, la Sociedad de Naciones adoptó la idea de Museion como la del templo de las artes. Pero ya por entonces comenzaron a surgir algunas reflexiones en relación con la presentación de las colecciones, aunque el conjunto de los museos tardaría años en llevarlas a la práctica, a veces por falta de presupuestos y las más por falta de edificios adecuados. La reforma del Museo Arqueológico Nacional iniciada en 1931 ilustra cómo fueron abordadas las exposiciones, buscando introducir la novedad y la racionalidad: Álvarez-Ossorio, entonces director, optó por la exposición de las piezas más significativas, destinando otras a almacenes, creados por entonces; y Luis Moya, como arquitecto, decoró las salas de acuerdo con los estilos artísticos de los objetos que en ellas se exhibían, proyectando, además, la reforma de ambos patios. En 1934 la Conferencia Internacional de Museos de Arte, celebrada en Madrid, abordó, entre otras cuestiones, la importancia de adecuar la arquitectura a las funciones museísticas.

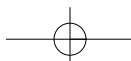
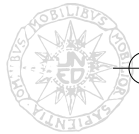
Tras la Segunda Guerra Mundial fueron creados el ICOM y más tarde (1958) el ICCROM; y

desde 1945 comenzó a abandonarse la teatralidad, eliminando estucos y oros en los decorados, huyendo del estancamiento de objetos en las vitrinas, buscando la claridad expositiva frente al abigarramiento y la acumulación de objetos como recomendaba la Bauhaus, etc. En *The organization of Museums. Practical advice* (1960), el ICOM dio recomendaciones muy precisas que atañen a la totalidad de la teoría y de la práctica museística, entre las que se encontraban las relativas a las exposiciones permanentes, a la ordenación de la circulación en las salas, o a la consideración de cómo los museos debían evitar el cansancio visual y físico al que eran sometidos los visitantes.

Algunos museos se mostraron preocupados porque el público se sintiera partícipe del significado histórico

Algunos museos mostraron su preocupación para lograr que el público se sintiera partícipe del significado histórico de los objetos, de manera que situarlos en relación con su contexto histórico y cultural era el camino para explicar los múltiples valores de los que son portadores. Hubo museos que incorporaron explicaciones complementarias, como los mapas pintados en las paredes del Museo Arqueológico de Sevilla, otros acompañaron a la exposición de maquetas, y los hubo que, seguramente con más medios, optaron por sumergir al espectador en la visión vívida de tiempos pasados mediante recursos como los diaporamas. Éstos fueron utilizados en el Museo Smithsonian para acompañar la exposición sobre las culturas de los indios de Norteamérica, en el Museo Arqueológico de Barcelona para mostrar algunos aspectos de la prehistoria o en la extinta Unión Soviética, donde se crearon los Museos de la Gran Guerra, situando al visitante en medio de una poderosa escenografía. Fue el tiem-

po de una poderosa escenografía. Fue el tiem-



distancia

Monográfico

po (1945-1968) que Alonso señaló como de reconstrucción y metamorfosis, cuando comenzaron a aplicarse nuevas tecnologías, a incidir sobre la didáctica y, a la vez, se desarrollaron los museos regionales, los al aire libre o los centros de exhibición temporal.

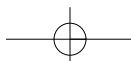
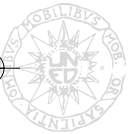
A partir de 1968 surgieron nuevas propuestas. Entre éstas, la ideología del mayo del 68 acusó a los museos de ser organizaciones pasivas y burguesas. En 1971, durante la celebración de la Conferencia General del ICOM, se defendió la necesidad de abandonar el concepto de templo para los museos y de sus contenidos como tesoros. Se puso en cuestión la presentación de los objetos como si de bienes sacros se trataran, pues impedían la comprensión del conocimiento humano y su evolución, y se resaltó el papel del museo como un establecimiento educador a través de los bienes que conserva: la función educadora había comenzado a desarrollarse y a plasmarse en la presentación de las exposiciones permanentes. En esa década de los años 70 diversas conferencias celebradas en el seno de la UNESCO (la de Venecia en 1970, la de Lagos en 1974 o la de Bogotá en 1978) recomendaron alentar una colaboración más estrecha entre la escuela y las entidades culturales, enlazar los planes de enseñanza con la herencia cultural de cada lugar y extender el uso de los recursos de los museos a la educación.

En 1971, el ICOM creó el Comité Internacional para la Educación y la Acción Cultural (CECA). Poco después, en 1974, señaló que los fines de un museo son la educación y la delección. Desde entonces fueron incorporados los programas educativos como parte importante de

su función social, afectando especialmente a las salas de exposiciones permanentes donde los objetos comenzaron a exhibirse acompañados de abundantes textos, fotografías y dibujos. El Museo Arqueológico Nacional, que había emprendido la más importante reforma de la mano de Almagro Basch, en 1981 presentó sus exposiciones permanentes completamente renovadas. En ellas se atendían tanto a los problemas de conservación como a los de ordenación, se diseñaron nuevas vitrinas y soportes expositivos, se cuidó la iluminación y se separó el discurso histórico de las colecciones españolas de las de Egipto y Próximo Oriente, así como de las de Grecia y Etruria, y de las saharianas.

Por otra parte, la Nueva Museología buscaba renovar los museos con otras opciones que contribuyeran a la explicación de los diversos acontecimientos habidos en la vida del hombre. De su mano surgieron algunas alternativas que rompían con el museo tradicional, entre las que se encontraban los ecomuseos (noción acuñada en Francia en 1972), concebidos con la misión de recrear las actividades de la vida cotidiana habidas en un lugar y en un tiempo determinado.

En esa búsqueda de nuevos lenguajes se encuentran las propuestas de Umberto Eco señalando, entre los tipos de museos, los didácticos y los de carácter lúdico e interactivo, donde el público participa activamente al tener la oportunidad de manipular diversas máquinas y aparatos técnicos y científicos. Todo ello ha influido en la presentación de las colecciones abriendo un debate, inconcluso, en torno a cómo han de exponerse los objetos, si hay que ofrecer la contemplación estética como aspecto más sobresaliente, si hay que propiciar el descubrimiento y



distancia

Los museos de arqueología del siglo XXI

la comprensión de los valores que poseen (los icónicos, los funcionales, los tecnológicos, etc.) mediante la contextualización, si hay que apostar por los museos interactivos donde pequeñas pantallas de ordenador permiten al visitante obtener informaciones complementarias, si es preciso volcarse a reconstrucciones de tipo etnográfico o si hay que utilizar escenografías o altas tecnologías de la imagen donde, con demasiada frecuencia, el valor de dichos objetos —a los que Carandini se refirió como esqueletos de la sociedad— puede quedar minimizado.

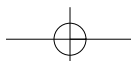
En el uso de las nuevas tecnologías, la Ciudad de las Ciencias de La Villette introdujo un modelo cuyo reflejo ha influido en los planteamientos expositivos de algunos museos arqueológicos. El centro parisino ofreció «objetos faro» con lugares para la observación, para la manipulación y para el espectáculo, utilizando en el discurso cuatro elementos fundamentales: fabrica sus propias colecciones, organiza los relatos a través del ordenador, propicia la exploración a través de manipulaciones y ofrece un discurso científico en juego con la sorpresa. Fueron diseñados centros que asumían el papel de explicación del patrimonio, valga como ejemplo el clausurado Arqueodromo de la autovía Beaune-Tailly, que mediante reproducciones explicaba algunos aspectos de la historia antigua de Francia (un hábitat neolítico, las murallas de Alesia, un taller de cerámicas sigillatas, etc). Los caminos hacia los centros de interpretación se iban trazando, con independencia de contar con bienes culturales, que son los que constituyen la razón de ser de los museos. Estos centros tienen entre sus bases expositivas las recreaciones de ambientes dentro de un discurso científico directamente relacionado con el

lugar en que se ubican: un yacimiento arqueológico, un parque natural o, a veces, un conjunto monumental urbano. Como desviación de esa función interpretativa, en los parques temáticos el espectáculo lo es todo o casi todo.

Recientemente, dos museos han enfocado la presentación de las colecciones arqueológicas bajo conceptos distintos. De un lado se sitúa la remodelación de las salas egipcias del Louvre con una doble lectura para aproximar al visitante a la civilización egipcia: en una planta

muestra la ordenación cronológica de las colecciones, desde el Neolítico final hasta el Imperio Nuevo, donde los marcadores son algunas de las obras maestras que el museo conserva; en otra planta presenta los objetos en torno a sus valores funcionales (la muerte, la casa, los oficios, etc.) mediante grandes vitrinas que permiten al visitante sumergirse con la mirada en diversos ambientes. El segundo enfoque es el del Museo Arqueológico de Alicante (MARQ), donde el despliegue de los medios audiovisuales y escenográficos adquiere un peso muy notorio. Las salas están ordenadas, por un lado, desde el punto de vista cronológico y cultural, por otro se exhiben exposiciones temáticas con grandes escenografías en torno a la explicación de los estratos arqueológicos y los procesos de excavación, y en torno a la arqueología marítima. Todo ello en ambientes de penumbra donde la iluminación y sobre todo las proyecciones desempeñan un papel determinante. El Museo del Louvre ofrece un discurso a través de los objetos como elemento esencial; las exposiciones permanentes del MARQ están sustentadas en la imagen. La presentación del MARQ no ha sido única, aunque, segura-

El Museo Arqueológico de Alicante ha sido observado con admiración y con polémica por su fuerte impacto



distancia

Monográfico

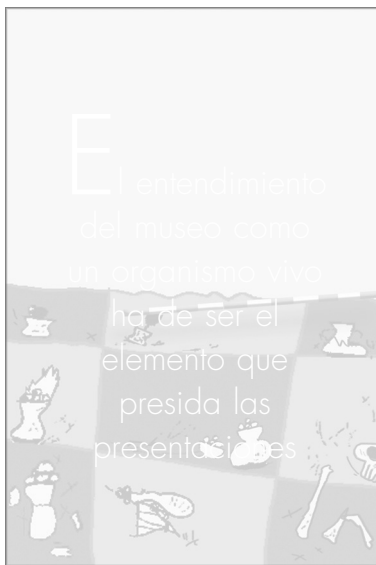
mente, sí ha sido la que ha tenido unas mayores y más sofisticadas aplicaciones tecnológicas, representa una tendencia en la que se incide en los soportes digitales y en las escenografías y en las que se hace uso de fuertes contrastes entre la iluminación y la oscuridad.

Otro paso, distinto, en la aplicación de las tecnologías digitales a los museos ha llevado a lo que se vienen llamando los «museos virtuales», colgados desde las páginas web desde donde el usuario accede al conocimiento de una serie de objetos, pero indudablemente no puede apreciarlos en toda su dimensión, pues no dejan de ser imágenes vistas a través de un ordenador, aunque estén acompañadas de exhaustivas descripciones y comentarios.

El MARQ de Alicante ha sido observado con admiración y con polémica. Indudablemente crea un fuerte impacto; el visitante entra en espacios donde la información audiovisual es muy notoria, tanto que la fijación en los objetos resulta, en ocasiones, incluso difícil; tal es el ambiente general que los rodea. El problema es cuando instalaciones como ésta, desde otros foros, pretenden ser únicas en la vanguardia de la presentación de las colecciones y cuando se llevan a extremos en los que, sobre todo, importan los montajes escenográficos y digitales, argumentando, para ello, que constituyen un poderoso elemento de atracción turística y, por tanto, de riqueza para el lugar en que se ubican. Así, quienes han decidido radicalmente por esas opciones, las defienden a ultranza situando en frente a los museos que denominan tradicionales. Inciden en que los museos no han de vincularse necesariamente con la existencia de colecciones propias, que son «venera-

bles almacenes de curiosidades» o que «la mera conservación de los tesoros del pasado o la investigación especializada de los mismos, ha dejado paso a los museos sin objetos» (por ejemplo en uv.es/ten). Con ello pretenden anular funciones que son propias de los museos, como la adquisición, la investigación y la conservación, además de la exposición.

Es posible que en esa pretendida negación del museo y en el intento de apropiación de esta categoría se esconda el deseo de llegar a tener el prestigio alcanzado por los museos, por supuesto de los que denominan tradicionales. En el fondo se encuentra otra idea sobre el patrimonio histórico y su carácter cultural y, desde luego, la mirada hacia los museos desde un único ángulo. En el museo las exposiciones tienen un papel muy importante, pero no el único, de manera que sustancialmente se diferencian de las salas de exposiciones, incluso de los centros de interpretación, con los que convergen en la comunicación del conocimiento. Desde los museos no se intenta cortar su desarrollo al no impedir una convivencia que, en general, debe ser positiva.



Los museos arqueológicos, por las características de sus colecciones, han de plantear la exhibición sin dejarse atrapar en la apuesta única de las tecnologías digitales, que en todo caso deben ser un instrumento para el discurso, pero nunca el fin mismo del discurso. El entendimiento del museo como un organismo vivo ha de ser el elemento que presida las presentaciones en las que han de tener cabida la atención a los múltiples aspectos del museo. Las bondades de los espacios museísticos, su distribución y sus infraestructuras incidirán muy directa-

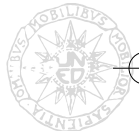
distancia

Los museos de arqueología del siglo XXI

mente en la conservación, necesaria para poder llevar a cabo la transmisión patrimonial, y en la exposición, por ello no hay que conformarse sólo con una arquitectura de interiorismo y de diseño. Los objetos son los ejes para el discurso museográfico, no solamente instrumentos del mismo; son los que integran la riqueza cultural de los pueblos y son así reconocidos por las sociedades, pues contribuyen a otorgar la conciencia de identidad. No son en exclusiva elementos para la exposición, sino también para la contemplación y la investigación, de ahí se derivan otras diferencias con los centros no museísticos. Los museos, en sus exposiciones, no han de buscar necesariamente, como elemento de incorporación a la modernidad, recreaciones etnográficas ni discursos presididos por despliegues escenográficos, es más, el uso inadecuado de tecnologías digitales pueden llegar a crear marcos que asfixien a los objetos, pues, si bien esas se presentan como un medio muy importante para la difusión del patrimonio, su incorporación a las exposiciones permanentes de los museos ha de calibrarse. Con todo ello no se están negando dichas tecnologías, pero sí incidiendo en que su uso no representa por sí mismo garantía de modernidad, y en el peligro real de llevar a los museos arqueológicos a modelos estándar, miméticos, en la presentación de los discursos expositivos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1993): *Museología. Introducción a la teoría y práctica del Museo*. Madrid: Istmo.
- ÁLVAREZ REYES (1997): «El poder del espectáculo», en *El Periódico del arte*, n.º 4, noviembre 1997, 3.
- ASENSIO, M. (1988): «Psicología del aprendizaje y la enseñanza del arte», en *VI Jornadas Nacionales DEAC-Museos*. Valladolid, 9-34.
- BALLART, J. (1997): *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona: Ariel.
- BELLIDO GANT, M. L. 2001: «Museos virtuales y digitales», en *Revista de Museología*. Monográfico Dossier Museos del siglo XXI, 21, 41-47.
- BELCHER, (1994): *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el Museo*. Gijón: Trea.
- DECROSSE, A., LANDRY, J., y NATALI, J. P. (1987): «Explora: las exposiciones permanentes de la Ciudad de las Ciencias y de la Industria de La Villette». *Museum*, 155, 176-191.
- DELOCHE, B. (1983): «Logique et contradictions du musée», en *Quels musées pour quelles fins, aujourd'hui?* Séminaires de l'Ecole du Louvre, París, 33-47.
- DELOCHE, B. (1985): *Museologica: Contradictions et logiques du musée*. École du Louvre, París.
- GARDNER: «¿Qué tienen de particular las exposiciones especiales?», en *Museum*, 152, 1986, 196-200.
- GONZÁLEZ MORALES, M. R. (1992): «Didáctica y Museos de Prehistoria: meditaciones sobre un Museo muerto», en *Museos para aprender*, Universidad de Cantabria, 11-22.
- HUDSON, K. (1994): *News Museums in Europe. 1977-1993*. Milano: Ed. Mazzota.
- KOTLER, N. (1999): «La "experiencia museística". Cómo disfrutar de todo lo que ofrece un Museo», en *Revista de Museología*, 18, 18-27.
- MARQ. *Arqueología y museos*. N.º 0, Alicante, 2005.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (2001): «Los grandes Museos ante el siglo XXI». *Debates sobre arte: Los Museos y la conservación del patrimonio*, Tusell Gómez, J. (coord.). Madrid: Fundación BBVA, 19-29.
- RAGGHIANI, L. (1995): *Arte, hacer y ver. Del arte al Museo*. Granada.
- RICO, J. C. (1994): *Museos. Arquitectura. Arte. Los espacios expositivos*. Madrid: Silex.
- RIVIERE, G. H. (1989): *La Museologie selon..... Cours de Muséologie/Textes et témoignages*. Paris.
- SCHAËR, R. (1993): *L'invention des musées*. Découvertes Gallimard, Reunion des musées nationaux, Histoire.
- UNESCO, VV.AA. (1960): *The organization of Museums. Practical Advice/La organisation des musées. Conseils pratiques*. Paris.
- VV.AA. (1983): *Quel musées pour quelles fins, aujourd'hui?* Paris: Documentation Française.
- VV.AA. (1986): *Faire un musée: Comment conduire une operation muséographique*. Paris: Documentation Française.
- VV.AA. (1992): *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris.
- VV.AA. (1995): *Los grandes Museos históricos*. Barcelona: Ediciones Fundación de Amigos del Museo del Prado.



distancia
Monográfico



*Museo de la
Civilización
galo-romana,
Lyon.*
(Fotografía
de H. García
Martínez)



*Museo del
Cigarralejo,
Mula, Murcia.*
(Fotografía
de R. Sanz)

