

LOS GRANDES MUSEOS Y SUS PROBLEMAS

Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ

En unas jornadas tituladas "Historia del Arte y Bienes Culturales" no puede faltar la presencia de los Museos y sus problemas ya que, por definición, el Museo es esencialmente una institución dedicada a la conservación y proyección social de una parte importantísima del patrimonio cultural de la colectividad.

El ICOM (International Council of Museum), organismo internacional que se ocupa de los Museos de todo el mundo, define el Museo como "Institución permanente que conserva y expone objetos de carácter cultural para fines de estudio, educación y deleite", y en esa definición se contienen ya todos los conceptos que configuran el Museo -sea cual sea su carácter y contenido-, pues son comunes a todos, aunque nosotros aquí, profesionales de la Historia del Arte, tendamos, de un modo un poco interesado a considerar Museos por antonomasia, a los de Bellas Artes, o incluso -con un poco de tolerancia-, a los de Arqueología. Creo que debemos dejar aparte los Museos de Arte Contemporáneo, pues en ellos debe primar otro carácter, de experimentación, de investigación de nuevos cauces, de contacto con los artistas y de continua renovación que, quizás, se escape un tanto del concepto de patrimonio que centra nuestras discusiones.

La función primera del Museo es la conservación y en ello podría relacionarse muy directamente con el archivo. De hecho, muchos Museos no han sido -y siguen siendo en buena parte- sino archivos de piezas arqueológicas o artísticas, mejor o peor ordenadas y accesibles. El conservador -y es bien significativa la palabra que designa al profesional del Museo-, tiene

muchas responsabilidades. Ante todo el conocimiento de lo que el Museo posee. Como un buen amo de casa, tiene que saber con precisión lo que hay y donde está, sirviéndose de cuantos elementos técnicos o personales pueda disponer, ya que su trabajo y su dedicación son garantía de la pervivencia de las piezas y de su paso a las generaciones sucesivas. Un patrimonio histórico-cultural que ha de ser entendido, valorado y utilizado por quienes nos sucedan en el tiempo, quizás con criterios y gustos diferentes de los nuestros. Por ello, al igual que en el Archivo, todas las piezas han de tener -a efectos de la conservación-, un idéntico tratamiento inventarial, sin dar paso a las preferencias personales, pues lo que puede en un momento considerarse sin interés, puede tenerlo y, muy grande, en otras circunstancias y con otros fines. Piénsese en que mucho de lo que a fines del siglo XIX se consideraba secundario y sin valor (El Greco por ejemplo, o tantas obras del barroco italiano) es hoy estimado entre los fondos fundamentales del Prado.

Los riesgos de un deficiente almacenaje, de una errónea clasificación, de viajes y traslados inútiles, son gravísimos y pueden causar daños irreparables. Pero a diferencia del archivo, el Museo exige la exposición, la presentación, la visualización. Y ahí se hace presente, inmediatamente, un factor nuevo: el criterio de selección, pues, salvo en Museos modestos o muy recientes, de reducido contenido, lo que se expone es siempre una parte a veces muy pequeña de los fondos conservados. El objeto expuesto, tras su selección, ha de ser fácilmente accesible y comprensible, y su presentación exige una serie de

elementos -iluminación, distancia adecuada respecto al público, color del fondo, rotulación adecuada y claramente informativa, etc...-, que hagan fácil y eficaz su lectura, sin dañar su conservación. Como es lógico, en este aspecto, es inevitable dar entrada al gusto personal del responsable de la instalación (director, conservador o diseñador), que ha de establecer los criterios de acuerdo con sus intenciones y con las modas o exigencias del momento.

Pero en la conservación y exposición no se agotan las razones de ser del Museo. El ICOM, como hemos dicho, establece para estos centros tres finalidades claramente expresadas: estudio, educación y deleite. Una presentación adecuada de obras significativas y bellas -pienso en ciertos Museos de Arte, de dimensión reducida, llenos de obras maestras de todos conocidos del tipo de la Frick Collection de Nueva York-, pueden llenar bien la tercera exigencia, la de deleitar en sí mismos, sin otro apoyo que la pura belleza y expresividad de los objetos. Pero las otras dos funciones o finalidades, la del estudio, es decir, la investigación que haga avanzar el conocimiento a partir de lo que el Museo conserva, y la de la educación, es decir, la de servir de lo conservado como instrumento para ampliar la educación, la sensibilidad y la responsabilidad social de un público no especialista, son empresas más arduas y más desatendidas por difíciles. Pocos son los Museos españoles en condiciones de realizar una verdadera labor de investigación a partir de sus fondos y aunque en los últimos años han proliferado los "gabinetes didácticos", un examen atento de sus actividades y publicaciones hacen dudar de que hayan, de verdad, encontrado su lenguaje. Este es, sintéticamente expuesto, el panorama de lo que los museos exigen.

Pero los problemas se acrecen y a la vez se acotan cuando nos referimos a los "grandes museos", es decir, a aquellos que por el volumen de sus colecciones y su importancia histórica o simbólica, se convierten en referentes de la vida cultural de un país y conciertan las demandas esperanzadas y los reproches de la comunidad a la que pertenecen y en cierto modo representan. En España no son muchos los Museos que pueden entrar en esta clasificación de

"grandes". Pienso en el Prado, ante todo -tantas veces calificado como "buque insignia de la cultura española"-, pero también en el Arqueológico Nacional, en el museo de escultura de Valladolid, en el Nacional de Arte de Cataluña y, en menor medida, algunos de los museos provinciales de mayor significación por sus colecciones, como Valencia o Sevilla, hoy representativos de sus respectivas autonomías.

Fuera de España es preciso hacer una diferencia radical entre los grandes museos europeos, con colecciones históricas, propiedad del estado, fruto de la acumulación de una larga historia, herederos tantas veces de las colecciones dinásticas, con un patrimonio riquísimo, acumulativo y de muy variada significación, y los museos norteamericanos o japoneses, casi siempre de carácter privado, expresión de una vida urbana y social cuya élite es la propietaria del patrimonio y dispone de él con una evidente libertad. Formados en tiempos relativamente recientes, con apenas un siglo de existencia los más veteranos, sus fondos son menos abundantes en número que los europeos y, en general, se tiende a exhibirlos por completo, a diferencia de la exigencia europea de guardar en almacenes o en depósitos fuera de sus muros una parte muy sustancial de sus fondos (una excepción singular la constituye el Museo Guggenheim, cuyo edificio quedó pequeño ante el enriquecimiento de las colecciones y ha propuesto la fórmula de sucursales "europeas", Bilbao y Liverpool). Sus problemas de tipo gerencial y de inserción social son bien distintos de los nuestros y no me voy a ocupar de ellos.

De los museos europeos, problemas análogos, aunque resueltos de modo bien distinto, ofrecen el Louvre, el Kunsthistorische de Viena, los Museos de Berlín, ahora reunificados, la galería palatina del Palazzio Pitti, de Florencia, los Museos Vaticanos, el Ermitage de San Petersburgo, o el British Museum y la National Gallery londinense.

Como es lógico, voy a centrarme en los problemas del Prado que son los que mejor conozco, o mejor, al hablar de problemas de carácter general, habré de ilustrarlos con referencias al Prado, que los ha sufrido y sufre de modo bien evidente. Hablemos de los problemas de conser-

vación. Los grandes museos históricos han acumulado un enorme caudal de obras de la más variad condición, a lo largo de amplísimos períodos de tiempo. En ocasiones estas obras no se han inventariado de modo adecuado, los almacenes, precarios y mal acondicionados, han sido muchas veces antesala de una segura destrucción por inadecuación y falta de control. Las carencias de espacio han obligado al amontonamiento y al recurso a depositar en otras instituciones. Del Prado pueden contarse infinidad de anécdotas dramáticas, pero la dispersión del patrimonio de otros Museos, como la Brera de Milán, hoy en revisión, el Ermitage de San Petersburgo, que en los años 20-30 envió cientos de lienzos a otros museos de la URSS, o los muchísimos lienzos de las colecciones mediceas, enviados desde Pitti a los más variados edificios oficiales italianos y embajadas de Italia en el exterior, podrían también ilustrar estos problemas de modo análogo.

Los problemas que plantea la conservación de estos grandes Museos se puede proyectar pues en dos campos: el material (espacios, condiciones ambientales, recursos económicos en suma) y el personal: selección de los profesionales, formación específica, regulaciones de controles periódicos, atención restauradora o conservadora adecuada para garantizar la supervivencia sin daños, incluso de aquello que no ha de exponerse... Pero además, son fundamentales para una correcta funcionalidad, una serie de servicios, desde la ya imprescindible informatización de los fondos, a los ficheros fotográficos y de negativos, y dossiers de restauración, accesibles al que lo solicite. El problema esencial es pues, doble, espacios y servicios, de una parte, y personal adecuado, de otra. Como fondo, las dotaciones económicas imprescindibles.

Los Museos históricos se emplazan generalmente en edificios monumentales con valor en sí mismos. Su historia reciente es la de una serie de ampliaciones sucesivas, tendente a ganar espacios, tanto para la exposición, -problemas que veremos a continuación- como para los servicios. Muchos de ellos han llegado ya -el Prado es el ejemplo más significativo-, al límite de su expansión natural, a consta algunas veces de la desnaturalización imperdonable del edificio

matriz. Pero la expansión que impone el nuevo tratamiento museológico y la imprescindible mejora de los servicios de conservación y restauración, obligan a exigir nuevos espacios.

Se trata de un problema universal, resuelto según decisiones políticas de alto rango y, por supuesto, de acuerdo con las disponibilidades económicas. El "Gran Louvre" es una realidad evidente, la ampliación de la National Gallery londinense, discutida o no, es un logro efectivo, pero la "grande Brera" o "i grande Uffizi" no llegan jamás a ser realidad, el Ermitage vive angustiosos problemas de espacio y organización y el Prado se encuentra en la situación que es de todos conocida.

El problema del personal es análogo. Hay timidez en la dotación de plazas y no hay criterios claros para la selección de las personas. Un sistema de becas, o de practicas retribuidas, a partir de una formación básica, podría articular una selección eficaz, basada en la experiencia, pero, entre nosotros, y para las escasas plazas existentes se suele recurrir al sistema de oposición o de "designación", que tiene grandes defectos y permite con frecuencia el acceso de personas, quizás brillantes en un momento pero absolutamente inadecuadas para la labor continuada que el Museo exige.

Un problema bien actual referido a la conversación es el de la actividad de los talleres de restauración. En toda intervención sobre una obra de arte es imprescindible un perfecto conocimiento previo, tanto en los aspectos puramente técnicos de la obra -materiales, técnica empleada, vicisitudes externas- como en los histórico-artísticos. El trabajo en estrecha colaboración entre el restaurador conocedor de los aspectos técnicos y el conservador historiador, conocedor de los aspectos estilísticos e histórico-artísticos, es imprescindible. El divorcio entre ambos ha producido, en demasiadas ocasiones, intervenciones desdichadas y pérdidas o daños irre recuperables.

La exposición o presentación de las colecciones es otro aspecto que, en los grandes museos, plantea problemas graves, de muy difícil solución que complazca a todos. La abundancia de los fondos y la limitación de los espacios obliga a una selección y en ello estriban

buena parte de las dificultades. Parece obvio que la selección ha de partir de la calidad, importancia, belleza y expresividad de las piezas, y que en todos los museos hay obras de carácter muy menor, repetitivas o en tal estado de conservación que su exhibición se hace imposible. Pero también es cierto que, a veces, la cantidad de obras importantes es tal, que hace imposible, en la situación concreta de los espacios, una exhibición completa y fuerza a su selección. El Prado, por ejemplo, posee más de 70 obras de Rubens, 75 de Giordano, 50 de Ribera, 35 de Tiziano. Nunca han estado expuestas todas y el criterio de selección ha estado condicionado muchas veces por el tamaño, en razón del espacio disponible, o por el gusto personal del director de turno. Idéntico problemas se ha producido en el Louvre, que ha pasado de exhibir una apretada selección de sus fondos de pintura francesa de los siglos XVII y XVIII, manteniendo en almacén los lienzos de gran tamaño, a exhibir casi la totalidad de ellas en la reciente ampliación.

El equilibrio entre los dos extremos: selección reductiva y exposición masiva, es difícil y en él estriba buena parte de la habilidad y rigor de la dirección y el equipo de conservadores. Una solución posible, utilizada con éxito en la National Gallery londinense, es el establecimiento de un doble circuito; de una parte, las obras más importantes y significativas, mostradas del mejor modo posible, en las galerías principales; de otra, unas salas "secundarias", donde las obras se presentan al modo de un almacén visible. Se consigue con ello no sustraer al conocimiento del visitante interesado, del estudiante y del curioso, obras que, con otros criterios serían difícilmente accesibles, y, a la vez, facilitar su diario control, ya que la revisión de almacenes no podría hacerse diariamente.

Otra solución al problema es la alternancia de exposiciones de los fondos propios, estableciendo un sistema rotatorio que permita, en un período de tiempo prefijado, exhibir la totalidad de las colecciones de modo sucesivo. Pero esta "solución" no lo es tanto, ya que no permite conocer y estudiar las colecciones simultáneamente, sino sólo sucesivamente y a través de un tiempo más o menos prolongado, obligando ade-

más al personal del Museo a un constante trabajo suplementario de montaje y desmontaje de las salas de exposición, con los riesgos que ello conlleva y, por supuesto, condenando al visitante a una repetida visita no siempre posible.

La presentación plantea también diversos problemas que exigen soluciones conceptuales y técnicas. Los objetos han de ser claramente visibles y comprensibles en su sentido. Por ello han de exhibirse de modo no acumulativo, permitiéndose su visión con cierta independencia. La distancia del espectador ha de estar en función del tamaño y la importancia de la pieza y la iluminación ha de ser la adecuada. Para valorar el color es precisa la luz natural, o en su defecto, una luz artificial que, con mezclas, obtengan lo más parecido a la luz blanca natural. Es preciso tener en cuenta el efecto dañoso de la luz excesiva sobre determinadas piezas. Obras sobre papel o textiles necesitan un nivel de iluminación mucho más bajo que los lienzos o tablas, pero estos tampoco pueden estar expuestos permanentemente a luces de alta intensidad, que constituyen siempre un peligro para su conservación. Los fondos, tanto de muros como de vitrinas, han de estudiarse con atención para valorar las piezas, buscando a veces unos determinados efectos de contraste (el clásico rojo pompeyano como fondo de las esculturas de mármol) y en otros una discreta neutralidad.

Pero el problema fundamental es quizás el de los criterios de ordenación que se plantean una vez decidida las piezas a exhibir. La ordenación cronológica parece imponerse por razones didácticas, pero esa ordenación cronológica, ¿ha de hacerse separando previamente las distintas escuelas o círculos artísticos o ha de aplicarse conjuntamente mezclando piezas de distintas procedencias exhibiendo juntas, por ejemplo, las pinturas flamencas e italianas del siglo XV, o Rembrandt junto a Velázquez? Y si se acepta esa ordenación cronológica, en una u otra forma, ¿cómo adaptarla a las exigencias de los espacios? Se ha dicho en más de una ocasión que en el Prado, una ordenación rigurosamente cronológica obligaría, quizás, a situar *Las Meninas* en un pasillo.

¿Debe optarse por exhibir las esculturas jun-

to a la pintura o por el contrario han de hacerse salas especiales para cada técnica? El tipo de Museo reconstructor de un ambiente, tan válido para las colecciones de artes decorativas ¿es aplicable a un museo de las llamadas “artes mayores”? Un museo pequeño o medio, probablemente no se ha de plantear estas cuestiones pero en los grandes museos es cuestión permanente. El Prado, por ejemplo, posee unas importantes series de esculturas, y a lo largo de su historia han pasado en varias ocasiones de estar agrupadas en salas especiales de escultura, a estar distribuidas acompañando a las pinturas contemporáneas, o como elementos evocadores de determinados ambientes palaciegos. ¿Cuál es la situación más adecuada?. Parece evidente que en esto hay modas y criterios oscilantes y que no son posibles respuestas válidas universalmente.

Pero, además, las mejoras técnicas obligan a una cierta revisión periódica de las instalaciones. El avance tecnológico justifica cambios y renovaciones. El control ambiental, la mejora en los sistemas de iluminación, las instalaciones de seguridad, imponen cambios, casi siempre justificados, que modifican la imagen permanente del Museo. No es fácil señalar la “vida” de una instalación museológica. Depende, como es lógico, de su acierto y de los medios que se hayan empleado. Pero hay que advertir que las instalaciones ostentosas y demasiado audaces y vinculadas a un “gusto” muy actual, suelen ser las que antes envejecen, por su servidumbre a la moda siempre cambiante. Pero esas renovaciones, que suponen siempre una fuerte inversión económica, no hacen sino mantener con renacida fuerza la imagen del Museo, pues las piezas son las mismas, y sólo cambia su disposición relativa y su marco, obligando, quizás, a verlas de distinta manera. Y queda, unido al problema de la exhibición, el de las exposiciones temporales, que se han convertido en los últimos años en prioridad reclamada por los medios de comunicación, que se dicen portavoces de la sociedad, y sobre todo por el poder -ya sea el económico o el político-, que ve en ellas un vehículo de propaganda.

Entiendo que la función fundamental del Museo es la de la exhibición permanente, la de

la presencia constante, que permite reconocer el patrimonio recibido, volver a él una y otra vez, revivirlo y comunicarlo -de padres a hijos; de profesores a discípulos-, sabiendo lo que hay en cada lugar y permitiendo la revisión, el recuerdo y el paladeo, al igual que sucede con otros conjuntos del patrimonio monumental: las ciudades, las catedrales, los monasterios, que encontramos una y otra vez donde estuvieron siempre.

Pero esta necesidad de permanencia es perfectamente coordinable con una vitalidad que permita reconocer en los Museos, como acabamos de decir, el reclamo de lo nuevo, por medio de renovaciones periódicas, actualizaciones de las presentaciones y acentuaciones de determinados aspectos, estableciendo relaciones nuevas entre piezas quizás conocidas, haciendo ver, bajo otra nueva luz, obras familiares. La exposiciones puntuales, que hacen hincapié sobre determinadas técnicas, aspectos iconográficos, daños y restauraciones; sobre artistas mal conocidos, géneros especiales, o la relación entre el dibujo y la obra concluida, permiten que el Museo, siendo siempre el mismo, ofrezca novedades en continua renovación.

Pero la demanda social se vuelca con frecuencia en las exposiciones espectaculares, de otro carácter, las grandes exposiciones que reúnen obras de las más variadas procedencias de un sólo autor, o de un determinado período, y que, sostenidas por los medios de comunicación, se convierten en verdaderos acontecimientos, con la correspondiente avalancha de visitantes de un tipo que no es, en absoluto, el de los habituales del Museo. Estas exposiciones, que han proliferado en los últimos años, pero que quizás se hallen en recesión por obvias razones económicas, suponen al Museo un problema suplementario, pues reclaman espacios excepcionales -obligando a veces a desmontar secciones enteras de las colecciones permanentes- y obligan a habilitar accesos especiales y a establecer otros turnos de vigilancia, así como a la publicación de catálogos, que la costumbre ha ido haciendo cada vez más voluminoso y densos de contenido, realizados a veces por personal del propio Museo, y otras, por investigadores ajenos especialmente contratados.

Y esto nos pone en contacto con otro aspec-

to de la vida del “gran museo” que, siendo fundamental, está entre nosotros mal entendido y que a los Historiadores del Arte nos compete de modo muy directo. Se trata de esa finalidad de estudio, (es decir, de investigación) que el ICOM señalaba para el Museo. La enorme cantidad de material acumulado en los Museos ofrece un extraordinario campo a la investigación de carácter científico, que muy pocas veces se realiza desde el Museo mismo, y lo que es más grave, en muchas ocasiones se ignora desde el Museo lo que se publica fuera de él, referido a sus fondos.

Por supuesto que la primera causa de esta carencia, que es dramática entre nosotros, es la falta de personal y medios económicos. Un instrumento de trabajo imprescindible, como es la biblioteca suficientemente dotada, falta en muchos de nuestros Museos y en los que la hay, las limitaciones económicas, restringen enormemente su eficacia, al no poder sostener las suscripciones a revistas o a la simple actualización de sus fondos ante la avalancha de publicaciones que diariamente aparecen. La informatización y la conexión a otras redes de bibliotecas españolas y extranjeras puede resolver esta carencia pero aún queda muchísimo por hacer.

Es vergonzoso que nuestros grandes museos carezcan de Catálogos críticos rigurosos. En los últimos años algo se ha hecho. El Prado ha publicado sus catálogos de pintura flamenca barroca y de dibujos españoles (siglos XVI al XVII) e italianos (siglos XVII y XVIII) así como los de orfebrería, (Tesoro del Delfín), grabados y retratos clásicos. El Arqueológico Nacional, los de armas de fuego, platería, escultura gótica, cerámica griega y cerámicas púnicas y algún otro. Pero es fácil advertir que en ambos museos muchas de sus secciones -quizás las más ricas e importantes-, carecen de Catálogos rigurosos, y Museos como el Nacional de Escultura, el Nacional de Cerámica o los de Barcelona, Valencia y Sevilla, carecen por completo de catálogos que puedan considerarse tales.

La obligación fundamental de conocer lo que se posee en su dimensión más profunda y estar en condiciones de ofrecer al público, tanto al general como al profesional, el estado de las cuestiones relativas a las piezas del Museo no se

cumple. Y la investigación sobre las obras problemáticas y la exigible documentación científica “nueva”, es todavía bien escasa, pese a los esfuerzos de algunos profesionales. La dotación de personal adecuado y su rigurosa selección, -como en el caso de los conservadores, a quienes corresponde en buena parte esas obligaciones- es el principal problema.

Pero también el establecimiento de cauces que permitan establecer acuerdos con instituciones de otro carácter (Universidades, Fundaciones Privadas) que faciliten medios para realizar las investigaciones imprescindibles y permitan dar a conocer cuanto se realice en esa dirección: la publicación de tesis doctorales referidas a fondos del Museo, la continuidad de las publicaciones de anuarios y boletines de carácter científico, cuando los haya, y facilitar la aparición de otras, hasta ahora inexistentes. Parece necesaria la dotación de adecuados laboratorios y gabinetes de documentación, anexos a los talleres de restauración, imprescindibles para un adecuado estudio de las piezas. El Prado en éste sentido es afortunado, pero la limitación en la disponibilidad de personal, ha truncado muchas veces proyectos ambiciosos. El Museo de Escultura de Valladolid carece por completo de este tipo de instalaciones, bien necesarias en un campo aún virgen de estudios en profundidad en el aspecto técnico.

La carencia de personal y medios propios debiera obligar a los museos a abrirse a quienes desean hacer esa labor, pero lo difícil es hallar un justo equilibrio entre la necesaria prudencia que la conservación exige y las facilidades que se han de dar a quienes realizan un trabajo de investigación. Con demasiada frecuencia, un cierto criterio restrictivo y un mal entendido sentido de propiedad, bloquea muchas veces, desde el Museo mismo, las investigaciones posibles y los conservadores se convierten en el perro del hortelano, que ni come ni deja comer. Y aún más grave es el caso de quienes utilizan el gran Museo, y el prestigio que conlleva, para su beneficio personal, y su labor privada al servicio, a veces, del comercio contra toda ética.

En cuanto a la función educativa, los problemas son aún mayores pues, como es fácil advertir, el público que llena los Museos es bien varia-

do y responde a niveles muy diversos de preparación. Lo que puede ser necesario para información de un cierto sector de público -especialmente los escolares-, puede ser obvio, incómodo o repetitivo para otro tipo de visitantes.

Y además es evidente que la función educativa ha de realizarse de modo bien distinto en Museos de Bellas Artes, donde lo que ha de subrayarse es, antes que los aspectos eruditos, los valores de emoción y expresión, en cierto modo desligados de la circunstancia histórica, si se trata de piezas que puedan ser consideradas verdaderamente maestras, capaces de "dialogar" con el espectador sensible, sin la armadura erudita o las andaderas imprescindibles en un Museo arqueológico, etnológico o de historia, donde los objetos difícilmente hablan por sí mismos y exigen un tratamiento especial, acompañados de gráficos, textos, cuadros sinópticos y abundante material comparativo.

No obstante, incluso en los grandes Museos de Bellas Artes, es abundante el número de piezas, cuyo valor artístico absoluto es menor y prima en ellas el valor histórico o referencial. Si se opta por su exhibición, será preciso de algún modo hacer visible ese carácter, valiéndose de algún recurso didáctico que los sitúe en su verdadera significación y no dañen a las piezas excepcionales. Habitualmente basta con la singularización de estas en la exposición, pero es necesario un acompañamiento teórico y didáctico, del tipo de las hojas informativas por salas, por períodos, o por artistas, que se facilitan al visitante, o las guías grabadas en cinta, que acompañan al recorrido y se alquilan en la entrada.

La redacción de esas hojas y la preparación de los textos que se escuchan en la guía, ha de ser competencia del Museo y de su equipo didáctico, y ahí -como en la educación de los niños y escolares que veremos a continuación-, está otro de los problemas fundamentales de la comunicación educativa. Se trata de "hallar el tono", de saber informar formando, de encontrar la expresión más adecuada, el dato significativo y las referencias útiles para la comprensión y la fijación cultural de lo que se expone. Con frecuencia las hojas informativas son de una seca erudición que nada o casi nada dice al visitante

de cultura media o baja y las guías auditivas suelen estar llenas de vacua retórica, mal hilvanada al hilo de unas informaciones que presuponen en el visitante conocimientos que no siempre tienen.

Aún más difíciles son las relaciones del Museo con el público escolar, con los niños o adolescentes que con frecuencia lo visitan por obligación impuesta en sus planes de estudios. Esas visitas escolares son muchas veces decisivas para la actitud que el futuro ciudadano ha de adoptar ante el Museo -es decir, ante el Patrimonio cultural heredado, allí conservado-, cuando sea mayor. La importancia de esa primera aproximación es absolutamente fundamental y constituye uno de los retos y responsabilidades más seria de los grandes museos. Para un eficaz servicio educativo, haría falta que los Museos resolviesen una serie de dificultades, tanto en lo que se refiere a las instalaciones y su organización administrativa como a la relación con los educadores.

En general, las instalaciones son inadecuadas para las visitas del niño o el adolescente solo, por falta de indicaciones suficientes, de orientaciones concretas y de facilidades para su trabajo personal. Se teme siempre -y no sin cierta razón- que un niño solo, sin padres o profesores, es un peligro en el Museo. Pero cuando un joven quiere, solo y en gesto de decidida curiosidad y deseo de saber, visitar el Museo, debiera encontrar facilidades y orientación y no una muralla infranqueable.

Hay también dificultades para la visita colectiva, por razones de espacio, de incómodas interferencias con los visitantes ordinarios y dificultades de visibilidad y condiciones de audición y toma de notas. No obstante, son frecuentes estas visitas, con sus riesgos, y en ocasiones, se puede intentar, si las condiciones laborales del personal de vigilancia y las disponibilidades económicas lo permiten, visitas organizadas en horarios distintos a los normales, para evitar la coincidencia y disponer de mayores comodidades.

Una solución ensayada con éxito en otros países, es la instalación de un "Museo de los Niños", donde con personal adecuado de educadores y en espacios anexos al museo, se interesa de modo activo a los niños a través de repro-

ducciones y de su propia actividad creativa. Su instalación, bien deseable, tropieza con los repetidos problemas de espacio y personal. Pero el problema más serio es el de la relación entre el Museo y el educador. Con mucha frecuencia el profesor que acompaña a los alumnos desconoce el contenido o al menos la significación y el sentido de las colecciones. Carece de los necesarios conocimientos que podrían, quizás, favorecer el contacto, aunque, como educador, sepa quizás que lenguaje hay que usar. Fundir lo que hay que saber de las piezas -que el museo debe establecer y saber comunicar- con el modo de transmitirlo a una mentalidad joven, con atractivo y de modo adecuado a su nivel, es la misión del educador.

La colaboración entre el Museo y los educadores, es pues fundamental. La creación de Gabinetes Didácticos, es el vehículo que se ha establecido y se desarrolla con desigual fortuna. Muchas veces su función se limita a ser una oficina de coordinación de visitas, para evitar la acumulación de escolares. Otras, realizan publicaciones que carecen de atractivo y de rigor y que son de muy escasa utilidad a los docentes. Dan muchas veces la impresión de que se trata de cosas hechas para cumplir un trámite, justificar un sueldo y decir que se existe. Pero la coordinación profunda, la riqueza de información y la planificación a largo y medio plazo son víctimas, frecuentemente, de la improvisación, de la carencia de medios y de una deficiente selección del personal. En nuestros grandes Museos, existen, de todos modos, algunos ejemplos admirables de dedicación y acierto en estos campos. Tanto el Prado como el Arqueológico han hecho ya una labor muy positiva, pero que queda todavía muy lejos de lo deseable para instituciones de su importancia.

Quizás lo más importante que el Museo puede hacer en este campo es formar a los educadores, a través de cursos (uno, "Enseñar el Prado", ha tenido éxito extraordinario durante muchos años sucesivos, obligando a dar cada año tres y cuatro cursos repetidos) y de publicaciones específicas, así como series de diapositivas o vídeos, dedicados a aspectos concretos, tales como las técnicas artísticas, los estilos históricos, la huella del tiempo y la restauración, determina-

dos artistas, obras singulares, etc..., que permiten al educador preparar previamente la visita y obtener de ella el rendimiento máximo.

Y quedan, para terminar, algunos aspectos que la definición del ICOM no recoge expresamente -aunque quizás podría incluirse en la finalidad del deleite- pero que en los últimos años, está obteniendo un desarrollo y una presencia casi prioritaria, al ocuparnos de "Grandes Museos". Me refiero a lo que, a diario parece exigible a estos, por encima incluso de los espacios para exposición, o los laboratorios y bibliotecas: los espacios de acogida, las tiendas, las cafeterías, los auditorios... Es decir, todo lo que hace del Museo un objeto de uso y consumo, de acuerdo con ciertas transformaciones sociales y, sobre todo, con el criterio del autosostenimiento del Museo, de acuerdo con el modelo del Museo americano, que es -no debe olvidarse-, una institución privada nacida de y para un sector social muy determinado, que ha hecho de él -de ellos- una institución a medio camino entre el club social y el supermercado cultural.

El enorme aumento de visitantes de ciertos Museos, los grandes y dotados de un especial sello místico, de una singular significación simbólica, tales como el Louvre, el Prado, la National Gallery o el Vaticano, pues los pequeños continúan siendo desconocidos, obliga, desde luego a una serie de atenciones imprescindibles para facilitar la visita. Museos que, como el Prado, se habían ceñido a un edificio limitado y adecuado al reducido número de visitantes que lo frecuentaban, se han visto desbordados y exigen un tratamiento de reorganización y adecuación a su nueva circunstancia. Accesos amplios, guardarropas, servicios higiénicos, salas de descanso, restaurante-cafetería, librería o tienda de souvenirs son ya ineludibles necesidades que han de ser atendidas, pero que han de verse como piezas de un gran conjunto y no deben, en ningún caso, abordarse al margen de una planificación total. La gran realización del Louvre, con sus espectaculares accesos y dependencias de servicio, de tan amplio éxito popular ha sido fruto de un cuidadísimo y ambicioso proyecto, sostenido por una decidida voluntad política, que ha sido mantenida por encima de coyunturas partidistas y que tuvo a la vista, desde el pri-

mer proyecto, todas las necesidades del Museo, primando, -aunque el público quizás no lo advierta, deslumbrado por la pirámide- la accesibilidad de las piezas, la exposición en condiciones óptimas de la casi totalidad de sus colecciones. Si en 1984, el conservador en jefe de pinturas del Louvre declaraba a L'Express que de las 5.600 pinturas del Louvre sólo se exponían unas 2.200, en la actualidad diez años después, son 4.300 las que se exhiben en el Louvre renovado. Y cualquiera que estuviese familiarizado con el gran museo francés y lo recorra ahora, advertirá que la mayor parte de las esculturas exhibidas en las nuevas salas del ala Richelieu son absolutamente desconocidas del público y que el número de salas dedicadas a las artes decorativas y suntuarias se han triplicado, con muchos cientos de obras desconocidas. Con todo ello, la defensa, el conocimiento y el rendimiento social y educativo del enorme patrimonio allí acumulado ha dado un paso gigantesco..., aunque los pies del visitante apresurado lo sufran.

El contraste con la realidad de los grandes museos españoles es absoluto. El Prado actual, una vez acabadas las obras de "modernización" iniciadas hace veinte años, en 1975, exhibe hoy casi 500 obras menos de las que entonces se exhibían y se consideraban dignas de exposición permanente, cuando se plantearon las

obras de imprescindible ampliación. Los inventarios del Museo suman unos 8.000 lienzos. De ellos hay expuestos hoy 1.300 en el Prado y 400 en el Casón.

El Museo de Valladolid mantiene cerradas algunas de sus salas, ya instaladas, por falta de personal y su sección de pintura fue clausurada hace muchos años, sin que sea posible su reinstalación. El Arqueológico Nacional mantiene en sus almacenes una cantidad ingente de piezas, del más vario carácter, muchas de las cuales, según paladina confesión de su antiguo director, no habían sido nunca inventariadas...

De otros museos, grandes también, pero quizás menos "emblemáticos" fuera de sus comunidades autónomas, más vale no hablar. Buena parte del enorme patrimonio en ellos acumulados está substraído al conocimiento general, al disfrute imprescindible y en muchas ocasiones con grave peligro de daño e incluso de pérdida, al no disponerse de medios adecuados, personales y materiales, que garanticen esas funciones fundamentales que hemos venido recorriendo aquí (conservación, exposición, estudio, educación y deleite) que de funciones definitorias de la condición del Museo, se convierten, tantas veces, en otros tantos problemas, a los que parece no ser posible dar definitivas soluciones.