

## Colecciones e identidad colectiva: el museo de Bellas Artes de Alava (\*)

IGNACIO DIAZ BALERDI\*

Hablar de museos implica hablar de colecciones y oscilar entre parámetros de utilidad social y vericuetos de pulsiones individuales. Siempre ha sido así. El museo es hijo de las colecciones. Y las colecciones son el fruto de cuando menos una voluntad individual que selecciona, adquiere, guarda, aumenta y, eventualmente, expone el resultado de sus preocupaciones, tendencias y gustos personales. El destino que les aguarda, una vez formadas, es aleatorio. Pueden consolidarse como colecciones, integrarse en otras, acabar en un museo o, por qué no, disgregarse, desaparecer como tales.

Sea como fuere, al hecho de coleccionar siempre subyace un deseo, más o menos consciente por parte del coleccionista, de sustraerse a la finitud de la existencia y perpetuarse en su obra. El coleccionismo enlaza directamente con el instinto de supervivencia del ser humano, y se fundamenta en dos ejes indisociables: recolectar y legar para la posteridad. Ese instinto de supervivencia se desdobra en dos vertientes, la real y la sublimada. A la primera corresponde la *cultura material*, se articula en torno a las necesidades primarias de abrigo, protección y alimento, y se define en base a factores fundamentalmente económicos: acumulación de excedentes, infraestructuras, intercambios y relaciones de propiedad; la segunda es la de la *cultura no material*, tiene que ver con modelos culturales, valores morales y variables estéticas, y en su conformación entran en juego factores psicológicos, entre los que podríamos citar la curiosidad, el deseo de propiedad, el fetichismo, el miedo ante la muerte, la necesidad de identificación y los procesos cognitivos.

Todos estos factores son los que van a definir la naturaleza de cada colección, su personalidad, alcance, incidencia y perdurabilidad en el tiempo y en el espacio, en la historia, en una palabra. Y, siendo como son,

(\*) Una primera y más reducida versión de este artículo fue presentada en el IV Congreso Mundial sobre Interpretación del Patrimonio, celebrado en Barcelona en marzo de 1995. Agradezco las sugerencias de Daniel Castillejo, quien tuvo la paciencia de leer la primera versión y me hizo unas muy pertinentes observaciones al respecto.

\* Universidad del País Vasco

obra de un coleccionista (o de varios), las colecciones revelarán de alguna manera la personalidad y alcance de quienes las crearon, materializarán unos deseos y pulsiones particulares, y servirán de base para un devenir que, como decíamos, puede ser aleatorio y dispar.

Los museos constituyen una suerte de amalgama e institucionalización de las colecciones. La Revolución francesa sancionará definitivamente (pues hay museos creados con anterioridad a ella) el concepto republicano de goce estético y acceso a la cultura y la educación, grandes colecciones pasarán a ser de dominio público -y, en muchos casos, se convertirán en museos-, la burguesía ilustrada los potenciará (1) y el siglo XX conocerá una auténtica convulsión en cuanto a objetivos, modos de hacer y rol a desempeñar por parte de los mismos, rompiendo con una dinámica caracterizada por el inmovilismo y las viejas servidumbres.

En este proceso se detecta un cambio fundamental en relación a los objetos conservados: si la colección reflejaba a una persona, a un coleccionista, el museo deberá trascender del individuo y se convertirá en el reflejo de una colectividad. La naturaleza y lazos de cohesión de esa colectividad -y de su consecuencia, el museo- son también dispares: se pueden estructurar en base a coordenadas socio-geográficas (museo de la ciudad, de la región, de etnografía), políticas (museos nacionales, provinciales, municipales), ideológicas (museos eclesiásticos), económicas (fundaciones articuladas a partir de legados patrimoniales), de poder (museos con piezas provenientes del comercio a gran escala o del expolio de colonias o lugares lejanos), etc. La génesis, conformación de fondos y actividades desarrolladas en el museo evidenciarán unas peculiaridades en las que se plasma una identidad colectiva determinada. Y se plasma por medio de objetos, de piezas cuya importancia va más allá de su simple materialidad para convertirse en eslabones de un discurso más complejo.

Esta metamorfosis, este tránsito entre el valor arqueológico de las piezas y su transformación en otros tantos elementos de un metalenguaje objetual, es lo que analizaremos en las líneas que siguen. Valor arqueológico, pues en la inmensa mayoría de los casos, las colecciones de un museo se nutren de piezas descontextualizadas que remiten a unas ubicaciones primigenias susceptibles de ser reconstituidas -así sea por aproximación- a partir del estudio de las piezas mismas. El hecho de reubicar dichas piezas en un museo (o en una colección) constituye en último caso una suerte de traición a lo expuesto, pues para ello se hace desaparecer gran parte de los contenidos originales inherentes a las piezas y, fundamentalmente, lo que constituía su destino, el lugar y

(1) En opinión de Jean Clair se pretendía capitalizar el espacio y el tiempo. Curiosamente dos de los enclaves monumentales más apreciados e inaugurados en el siglo XIX serán la estación de ferrocarril y el museo, ambos bajo la apariencia de nuevos templos en los que se plasman tanto las conquistas espaciales como espirituales de los estados nacionales. Dicha opinión es citada por François DAGOGNET en la sección antológica de su libro *Le musée sans fin*. Seyssel: Ed. du Champ Vallon. 1984 (pág. 149).

funcionalidad para los que fueron creadas (2). Metalenguaje objetual, pues a partir de unos objetos determinados se articula un nuevo discurso, una escenografía que remite, claro está, a los contextos originales de las piezas, pero que también se relaciona estrechamente con otras consideraciones -sociales, políticas, ideológicas, económicas- que cuentan la historia de los grupos humanos depositarios de las colecciones y usufructuarios de las mismas.

Nuestro acercamiento al tema lo haremos tomando como ejemplo el caso del Museo de Bellas Artes de Alava, sito en Vitoria-Gasteiz, un museo cuando menos singular y que, debido a una novedosa -por lo inhabitual- política en los últimos años, se ha convertido en un ejemplo -con sus virtudes y defectos- de lo que se puede hacer desde la periferia para intentar romper con el panorama de languidez y desidia que ha caracterizado a muchos de nuestros museos hasta no hace mucho. Pero no me ocuparé de sus logros ni criticaré sus lagunas. Esto sólo se mencionará en algunas ocasiones y meramente de pasada. Lo que me propongo es analizar a qué responde esa dinámica, cómo se ha gestado el museo tal como es hoy en día, a partir de qué, y cuál es el discurso subyacente a un devenir en continua revisión y cuestionamiento. La historia del arte no acaba cuando el artista da por finalizado su trabajo. Ahí comienza otro proceso no menos importante que, en muchas ocasiones tiene lugar en los museos (3), con sus consecuentes transformaciones, procesos fetichistas, ensalzamientos historiográficos, olvidos y abandonos, aspectos todos que a veces poco tienen que ver con la creación estética y mucho con procesos de organización, producción y consumo (4).

Todo ello nos conducirá a un cuestionamiento sobre la identidad del propio museo y sobre la identidad social que teóricamente debería reflejar, en tanto en cuanto que plasmación objetual de un grupo o grupos sociales. Y, salvando las distancias, el análisis aquí enunciado sería en principio aplicable a una gran cantidad de museos, no sólo a éste, particularmente en lo referente a un asunto concreto: el de la identidad, concepto sobre el que últimamente se discute mucho aunque no esté aún clarificado del todo.

Para centrar el tema, deberemos, antes de nada, sintetizar algunas coordenadas que nos permitan una aproximación contextualizada al fenómeno. Es necesario señalar que la provincia de Alava es pequeña

(2) DESVALLEES, André: "À propos de scénographie et de muséographie". *Le futur antérieur des musées*, pp. 25-30. París: Editions du Renard. 1991 (pág. 27).

(3) "El museo se nos presenta como el lugar del conocimiento y de la recomposición, del cual las ruinas no serían más que el negativo, el lugar de la destrucción y del olvido. Como muestran las palabras de Peter Weiss, el brusco traslado desde las ruinas al museo se traduce pronto en un rápido proceso de 'reapropiación' y 'reactualización'", comenta, refiriéndose al caso de la escultura clásica, SETTIS, Salvatore: "Des ruines au musée. La destinée de la sculpture classique". *Annales ESC*, nº 6, pp. 1347-1380. París. Novembre-Décembre 1993 (pág. 1349).

(4) GUIDIERI, Remo: "L'imaginaire du musée". *Le futur antérieur des musées*, pp. 79-89.

geográfica y poblacionalmente hablando. Además, de sus aproximadamente 270.000 habitantes, unos 210.000 viven en la capital, Vitoria-Gasteiz, con lo que se da un fuerte desequilibrio entre el centro y la periferia en cuanto a tensiones intraprovinciales y necesidades culturales. A ello habría que añadir un carácter geográfico que podríamos denominar fronterizo. Alava se sitúa a medio camino entre Castilla y la vertiente cantábrica; participa, como lugar de paso (5), de diversas influencias a lo largo de su historia; y, en definitiva, en ella confluyen y se entrecruzan personas e ideas de la más variada procedencia: tan es así que cerca de un 50% de los habitantes de Vitoria-Gasteiz son de procedencia distinta a la propia ciudad.

Respecto a los orígenes del Museo de Bellas Artes, debemos remontarnos a las noticias obtenidas por la Comisión Central de Monumentos, referentes a 23 cuadros reunidos en un salón de la Diputación, y al catálogo remitido por la Comisión Provincial en diciembre de 1844 sobre 86 cuadros dignos de conservarse y otros 84 en deficiente estado(6). Esta embrionaria colección fue aumentando poco a poco hasta que en 1940 se constituyó el Consejo de Cultura, dependiente de la Diputación Foral de Alava, el cual compró en 1941 el palacio de Augusti, construido por los arquitectos Javier Luque y Julián de Apraiz entre 1912 y 1916, con destino a Museo, Archivo y Biblioteca, inaugurándose como tal en 1942. En la década de los 60 el edificio sufre importantes transformaciones: se consolida definitivamente como museo de Bellas Artes, al instalarse en lugares diferentes los de Arqueología y Armería, sus colecciones aumentan y en 1966 se inaugura un cuerpo de líneas sobrias adosado a la parte posterior del palacio, diseñado por Jesús Guinea, que viene a paliar, aunque sólo sea momentáneamente, la falta de espacios y el constreñimiento del emplazamiento original.

La naturaleza de las colecciones también experimenta cambios. Los primeros cuadros se verán enriquecidos por sucesivos depósitos, fundamentalmente del Obispado de Vitoria, Escuela de Artes y Oficios, Museo del Prado y, más recientemente, del Gobierno Vasco. En este sentido cabe señalar la ausencia de una tradición consolidada de coleccionismo particular en Vitoria, al margen de contadas excepciones. A diferencia de lo que ocurre, por poner un ejemplo cercano, en Bilbao, donde la alta burguesía sí ha coleccionado obras de arte susceptibles luego de pasar a un museo por vía de donaciones o legados, en Vitoria

(5) Los relatos de los antiguos viajeros, léase Wilhelm von Humboldt, Schubart, Jariges, la condesa de Aulnoy, se entreveran de alusiones a Alava y a Vitoria como enclaves bastante prósperos, ordenados y limpios, en donde lo más engorroso eran los aduaneros y su arbitrariedad, que casi siempre debía ser aplacada mediante pequeños sobornos. Para una síntesis acerca del carácter y peculiaridades de los vitorianos, RIVERA BLANCO, Antonio: *La conciencia histórica de una ciudad. 'El Vitorianismo'*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Alava. 1990. Sobre la ciudad vista por distintos viajeros puede consultarse MARTINEZ SALAZAR, Angel: *Historias de una ciudad. Vitoria en los libros de viajes*. San Sebastián: Txertoa. 1994.

(6) GAYA NUÑO, Antonio: *Historia y guía de los museos de España*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A. 1955 (pág. 26). Para una visión sintética del desarrollo del museo puede consultarse también SANZ PASTOR, Consuelo: *Museos y colecciones de España*. Madrid: Ministerio de cultura. 1986 (pág. 12).

el fenómeno es prácticamente desconocido, aunque de un tiempo a esta parte las cosas hayan empezado a cambiar, si bien muy tímidamente. Son raras, decimos, las excepciones y sólo dos merecen ser citadas por su aportación al museo. La primera es la colección del pintor Fernando de América, posteriormente organizada como fundación, y que se ubica en el propio museo. La otra es la colección de naipes de Heraclio Fournier, adquirida por la Diputación en 1984, e integrada también al museo (hay que señalar que recientemente se han trasladado los fondos de naipes a un nuevo museo, el del Palacio de Bendaña).

La segunda mitad de la década de los 60 también marca un punto de inflexión importante, puesto que se sientan unas bases claras de actuación, fundamentalmente en lo que se refiere a incremento de fondos, funcionamiento, programas y actividades del museo. En líneas generales podríamos resumir diciendo que se opta por: 1) adquirir arte hecho en España exclusivamente, y completar el panorama del arte español de postguerra, de manera que el museo fuera testigo de tres niveles básicos: arte alavés, arte vasco, arte español; 2) realizar un seguimiento activo de la producción artística del momento -lo que generaba un evidente riesgo de no acertar en las adquisiciones, pero tenía la ventaja de la accesibilidad económica con unos presupuestos siempre escasos-; 3) multiplicar el número y frecuencia de exposiciones temporales que completaran el panorama ofertado por las colecciones permanentes; y 4) apostar por una renovación de las estructuras de funcionamiento, agilizando los modos de actuación, implantando programas didácticos y de difusión, e intentando romper con el tradicional modelo de museo conservacionista (7).

Este proceso ha desembocado en la situación actual del museo, que se podría caracterizar, de manera resumida, mediante una serie de rasgos característicos. Por un lado, la escasez de espacios, tanto de los dedicados a exhibición como de los correspondientes a almacenes y otras actividades. Y, además de escasez, disparidad: arquitectura palaciega -con las cosecuentes dificultades para adaptarla a fines museológicos- por una parte, y ampliación más acorde con las necesidades específicas, pero no exenta de problemas (control de condiciones ambientales, vibraciones, etc.), por otra. Incluso se ha llegado a definir al Museo de Bellas Artes de Alava como un *museo de servicios*, por cuanto que los fondos, sobre todo las nuevas adquisiciones, sólo se pueden contemplar en exposiciones temporales y frecuentemente itineran fuera del museo. Y este constreñimiento del espacio redunda en una evidente dificultad en cuanto a guión expositivo, articulación museográfica y circulación interna. Los sucesivos intentos de mejorar este aspecto no han logrado zanjar definitivamente el problema, dado que los espacios no dan más de

(7) Se trataba, en definitiva, de romper con viejas servidumbres: "El museo de la conservación acredita y mantiene un engorroso malentendido en cuanto al sentido del arte: impone su autoridad en la selección de objetos e, incluso, se apegaba abusivamente al objeto como tal; también le debemos nuestra gran incapacidad para comprender tanto el arte popular como las iniciativas contemporáneas, pues condena sin remisión todo aquello que escapa a la tarea de la conservación" (DELOCHE, Bernard: *Museologica. Logique et contradictions du musée*. Paris: J. Vrin. 1985. pág. 8).

sí y las únicas soluciones factibles serían la ampliación de las instalaciones o su traslado a otro emplazamiento: soluciones postergadas una y otra vez, pero que requieren una actuación inmediata a fin de romper con el absurdo de escamotear a la contemplación un enorme porcentaje de las piezas que componen las colecciones.

El segundo rasgo destacable sería la heterogeneidad de los fondos. El núcleo principal lo constituye una serie de obras que van desde el románico tardío hasta la más reciente actualidad: Cristos medievales, figuras de la Virgen, trípticos, tablas renacentistas de raigambre flamenca, bustos relicarios procedentes de Malinas y retablos de iglesias en desuso constituyen una buena muestra de los depósitos efectuados por el Obispado de Vitoria; del Barroco destacan los cuadros de Alonso Cano, Juan Carreño de Miranda o José de Ribera; además, obras diversas de los siglos XVIII y XIX, entre las que se cuentan varias en depósito del Museo del Prado (8); finalmente, la colección de costumbrismo vasco y las obras correspondientes al siglo XX, entre las que destacan, por su sistemática, la producción que arranca con la renovación estética que suponen grupos como Dau al Set o El Paso (9). Junto a todo ello, encontramos, además, una colección de numismática y el llamado "tesorillo de Otazua" -otra colección de monedas-, y hasta hace poco varias salas dedicadas a exposición de naipes y técnicas empleadas en su fabricación.

El conjunto ha sido y es heterogéneo. No tanto por la disparidad de objetos -en definitiva todos ellos se asocian a la historia del arte- sino por el desequilibrio en cuanto a protagonismo otorgado expositivamente a algunas colecciones, fundamentalmente las de numismática y las de la fundación Amárica. Otras, en cambio, como por ejemplo los depósitos del Obispado o del Museo del Prado, así como las piezas provenientes de la Escuela de Artes y Oficios -que recientemente han pasado a convertirse en propiedad del museo mediante un acuerdo interinstitucional- se integran en el conjunto sin acusar particularismos resaltados. Y también resulta heterogéneo el propio guión expositivo, sometido a la implacable dictadura de una articulación de espacios caprichosa y poco funcional museográficamente hablando, sobre todo en las salas del palacio de Augusti. Se completa el panorama con un jardín donde se ubican esculturas al aire libre.

Tenemos, por tanto, un discurso o discursos en principio fragmentados. Esto es normal y pasa en cualquier museo, al utilizar objetos discontinuos y descontextualizados mediante los cuales el espectador debe reconstruir una historia. Almacén de la memoria, el museo juega a base de unos referentes limitados y establece un orden múltiple para

(8) "El 'Prado disperso': cuadros depositados en Vitoria". *Boletín del Museo del Prado*, t. X, pp. 101-108. Madrid. Enero-Diciembre 1989.

(9) Véanse BEGOÑA, Ana de; BERIAIN, Ma. Jesús; MARTINEZ DE SALINAS, Felicitas: *Museo de Bellas Artes de Alava*. Vitoria: Diputación Foral de Alava. 1982. SANCRISTOVAL Y MURUA, Pedro de: "La función conservadora en el Museo de Bellas Artes de Alava. Política de adquisiciones". *X Congreso de Estudios Vascos*, pp. 595-596. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza. 1987. VV.AA.: *Colección Pública*. 2 vols. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Alava. 1991. VV.AA. *Colección Pública II*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Alava. 1994.

hacerse comprensible: el de las colecciones, el de la conservación, el de la exhibición, el de la circulación, el de la difusión. De hecho, utiliza una serie de recursos siniestros enunciados por Foucault: registro, inventario, subordinación y clasificación (10), como algunos han señalado, recursos necesarios, por otra parte, para asegurar sus funciones, evitar el caos y racionalizar su cometido.

Esta necesidad, este recurso al orden cuya pertinencia nadie pone en duda, tiene sus riesgos, evidentemente. Sobre todo el de la manipulación, es decir, el de que la historia o historias que se nos cuentan sean parciales, sesgadas o arbitrarias (11). Y ese peligro tiene su origen tanto en el coleccionismo, en el hecho de adquirir determinados fondos para el museo, como en la exhibición, en lo que se selecciona para exponer -y a la inversa, en lo que se guarda, a veces indefinidamente-, y en el cómo se expone. En todo caso el museo es una suerte de capitalizador de las propiedades de los objetos, en torno a los cuales se realiza una serie de actividades: de ahí que, sin olvidar la importancia de dichos objetos en sí, desde hace tiempo en museología prima la acción sobre la materialidad, lo interactivo sobre la apreciación pasiva, la utilidad sobre la sacralidad de la obra (12).

El Museo de Bellas Artes de Alava no se sustrae a esta lógica. Ha pasado por las tres fases que, en términos generales, se pueden observar en el devenir habitual de los museos: en la primera el protagonista del fenómeno es el objeto, su conservación; en la segunda el sujeto, esto es, el público, focaliza las actividades (importancia de las exhibiciones, de los programas didácticos, etc.); en la tercera, se incide de manera especial en la comunicación, en el intercambio, pretendidamente fructífero, entre sujeto y objeto -y viceversa-. La primera abarcaría toda la primera época del museo, hasta la década de los 60: época de acumulación, focalizada en el acrecentamiento de la colección y la conservación de las piezas. La segunda y la tercera corren paralelas, sin que se descuide el tema de adquisiciones: mientras que durante un período se potencian los programas didácticos (13), sobre todo hasta finales de los

(10) FOUCAULT, Michel: *Surveiller et punir*. París: Gallimard. 1975 (pág. 150).

(11) "En efecto, todo en el museo ha sido decidido, y sabiamente programado, a fin de instruir e imponer cierto pasado, cierta memoria" (DAGOGNET, François: *Le musée sans fin*, pág. 19).

(12) En palabras de Hugues de VARINE-BOHAN: "Sin haber perdido nada de sus actividades científicas, de su vocación de conservador del patrimonio cultural, se ha convertido (el museo) en uno de los elementos fundamentales del desarrollo cultural e intelectual del hombre, potenciando así sus actividades de presentación y animación". (En ZETTEBERG, Hans L: *Rôle des Musées dans l'Éducation des Adultes*. Southwick: Hugh Evelyn pour l'ICOM. 1970: "Preface", pág. V).

(13) Los programas didácticos del Museo de Bellas Artes de Alava constituyeron un fenómeno singular, por calidad y continuidad de los mismos, siendo reconocidos unánimemente por los especialistas. Entre otros cabría destacar los llamados "Así pinta", "Arte-niño", "Arte gráfico", etc. Pueden consultarse CASTILLEJO, Daniel: "Proposición para un programa didáctico de escultura". *Encontro das Comissoes Nacionais Espanhola e portuguesa do ICOM*, pp. 261-267. Lisboa: ICOM. 1989; DIAZ BALERDI, Ignacio: "Programas didácticos y museos". *Ibidem*, pp. 281-285; y MACHIN ORTUOSTE, Mari Fran: "Arte gráfico. Programa didáctico dirigido a museos que dispongan de una colección de obra gráfica" (*Ibidem*, pp. 287-292).

80, más adelante el museo se consolida como un protagonista real en el mundo del arte, incide en el mercado -aunque sólo sea por su acucioso seguimiento de los artistas y de su producción-, se involucra en los circuitos de exposiciones relevantes -de producción propia o intercambio-, emprende nuevas tareas -concesión de becas, organización del premio *Anual América*- y apuesta por un papel activo en el mundo del arte contemporáneo en vez de conformarse sólo con dar testimonio cuasi-notarial del arte histórico(14).

El museo une su andadura indisolublemente a la de la ciudad de Vitoria-Gasteiz. Ésta ha conocido un desarrollo espectacular en los últimos cincuenta años. Lo mismo ha ocurrido con el museo, con su lenguaje objetual, con el discurso que ha ido articulando. Según Wittgenstein "*se puede considerar nuestro lenguaje como una vieja ciudad: un laberinto de callejas y de plazuelas, casas nuevas y viejas, y casas ampliadas en épocas recientes, y eso rodeado de barrios nuevos de calles rectilíneas bordeadas de casas uniformes*" (15), lo que perfectamente podríamos aplicar al museo en cuestión. Iniciadas las colecciones al rebufo de la labor de las Comisiones de Monumentos, se instaura como museo conservacionista en los años 40, siguiendo los pasos de tantos otros museos provinciales, y articula un nuevo lenguaje en épocas más recientes. En él se conjugan cuando menos cuatro vertientes de capital importancia: la *histórica*, por cuanto que entre sus muros se guardan testigos, relacionados más o menos directamente con el devenir de la comunidad, que permiten rescatar eslabones importantes de la memoria histórica; la *ilustrada*, pues además de ser en última instancia fruto de las tendencias didácticas del siglo XIX, se preocupa de facilitar el acercamiento del ciudadano a su patrimonio, de educarlo, de acrecentar sus capacidades intelectuales y sensitivas; la de *espectáculo*, pues plasma escenográficamente (16) ese patrimonio y lo restituye de nuevo a un sistema de circulación que va más allá de la mera preocupación conservadora; la de la *identidad*, pues siendo como son los museos reflejos diagnósticos de los grupos sociales que los sustentan, se replantea sin cesar sus cometidos, buscando una identidad que lo defina y particularice.

(14) "El Museo de Bellas Artes de Alava se encuentra sumergido en la sociedad y refleja el acontecimiento de la vida pensada en presente. Es un organismo mimético que se transforma y crece según se transforme y crezca la comunidad que lo sustenta..." CASTILLEJO ALONSO, Daniel: *Museo de Bellas Artes de Alava. Mimetismo cultural*. Conferencia pronunciada en los Cursos Tardor. Universidad Internacional Menéndez Pelayo/Ayuntamiento de L'Hospitalet del Llobregat. 12-XI-93 (pág. 7).

(15) WITTGENSTEIN, Ludwig: *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell. 1963 (pág. 8).

(16) El efecto global de la exhibición debe ser semejante al de una tesis, al de una afirmación de algún tipo, mucho más que una simple colección de objetos; éstos deberán ser manipulados, expandidos, condensados, iluminados, editados, en una palabra, para hacer comprensible dicha tesis: habrá que partir de una idea inicial, identificar los objetos apropiados para materializarla, articular estrategias de información y decidir el lenguaje a emplear (HALL, Margaret: *On Display. A Design Grammar for Museum Exhibitions*. London: Lund Humphries. 1987, pág. 45 y todo el cap. 8).

Y tal vez sea esta última, la de la identidad, la vertiente más problemática de todas. Problemática porque siendo, como decía antes, un ejemplo singular en el panorama museístico del Estado, aún no puede mostrarse tal como es y arrastra pesados anclajes más propios de otras épocas. Todo ello se traduce en una suerte de esquizofrenia, habitual en el mundo de los museos, pero que aquí se plasma de manera más acusada.

El tema del espacio es primordial. El museo es en gran medida un museo oculto. Ello se debe al raquitismo del espacio de exposición, consecuencia de un emplazamiento elegido en los años 40 y aparentemente privado de alternativas de futuro a corto plazo. Ocultación e identidad casan mal, o cuando menos podemos sospechar que la identidad queda en entredicho cuando no se manifiesta en toda su integridad y plenitud.

La autonomía de su gestión también deja bastante que desear: el museo se financia exclusivamente con fondos de la Diputación Foral de Alava -su entidad titular-, pero no puede generar recursos propios, ni siquiera provenientes de la venta de sus publicaciones, lo que origina una contradicción: la autonomía es total en cuanto a políticas de actuación, pero desaparece cuando éstas traen como consecuencia un gasto. Una identidad con rasgos propios se define, en cierta medida, por su capacidad para administrarse y establecer pautas de actuación en base a un modelo propio. Lo que constriña esa pretensión irá en detrimento de la personalidad de la institución.

La identificación de los alaveses -y vitorianos- con su museo plantea algunos interrogantes. Las estadísticas cuantitativas son poco fiables, pero tampoco se puede decir que el museo sea visitado masivamente por sus usuarios potenciales. Sus índices de asistencia son bastante discretos y su apariencia sigue siendo la de un modesto museo de provincias. Quizá se deba, considerando todos los aspectos mencionados, a que la articulación de su discurso objetual, de ese metalenguaje que trasciende del valor material, arqueológico, de los objetos, todavía es visto como algo ajeno, cuando no incomprensible, por una colectividad que no ha investido a su museo con las características de un referente ineludible de su identidad.

Y no lo ha investido con dichas características por una serie de razones. La primera radica en la propia historia del museo. Iniciadas sus colecciones al socaire de unos pretendidos aires ilustrados, la génesis y afianzamiento del museo responde en principio a un intento de revestir con una pátina de exquisitez cultural al poder político (la Diputación), en una lógica muy del momento y semejante a la que se dio en cualquier parte del Estado. Esto es consecuencia de la asunción, en su momento, por parte de los poderes públicos de determinadas responsabilidades respecto a la conservación del patrimonio cultural. Además, dicha asunción de competencias implicaba para dichos poderes una ventaja suplementaria, pues incidía en asuntos poco conflictivos que conferían una legitimación -ser los garantes de que la memoria objetual no se desvaneciera- muy provechosa para su imagen pública. El poder siempre ha utilizado la cultura en beneficio propio. Estadísticamente, se puede afirmar sin temor a equivocaciones que cuando más se ha ocupado

de la cultura ha sido en los momentos que más rentabilidad le podía sacar a hacerlo, no en los momentos en que la cultura haya estado más necesitada de atención.

Posteriormente, y como consecuencia (siempre un poco tardía) de los nuevos aires que soplaban en Europa respecto a planteamientos museográficos, la institución se especializa y, finalmente, busca convertirse en un testigo de lo que acontece en el panorama artístico en los tres niveles antes mencionados (alavés, vasco y nacional). Pero este proceso, responsabilidad primero de determinados políticos y, después, de profesionales cualificados del mundo del arte, no deja de ser una preocupación minoritaria, casi marginal, y que sólo concierne a un reducido grupo de personas y no a un segmento significativo de la población. Consecuentemente, el museo se estructura como una especie de isla, de burbuja, al margen de las contingencias cotidianas y de las preocupaciones sociales, que sólo tangencialmente se ven reflejadas en lo que acontece en el museo.

La segunda es consecuencia directa de la anterior. Sólo invertimos de significado a aquello de lo que podemos ser partícipes. Y, a pesar de los nuevos modos de actuación, a pesar de la puesta en marcha de nuevas ofertas (programas didácticos, difusión, etc.), a pesar del intento del museo por abrirse al exterior, a pesar de todo ello, la participación efectiva del colectivo social en la marcha del museo sigue siendo un *desideratum*, no una realidad manifiesta. Las razones pueden ser múltiples: ausencia de tradición, infrutilización del museo como lugar de educación paralela, carencias presupuestarias o de personal, etc. Pero el resultado es el descrito. Y eso se nota incluso en la denostada estadística cuantitativa: ya lo hemos dicho, los índices de asistencia no pasan de discretos. Más aún: me atrevería a decir que el museo es un absoluto desconocido para la generalidad de la población que lo sustenta. Desconocido en cuanto a contenido, o sea que nada digamos respecto a sus actividades, forma de funcionamiento o mecanismos para la toma de decisiones, aspectos en los que el público, como en la mayoría de los casos, no es más que un feligrés pasivo que comulga con lo que un oficinante le propone (17).

La tercera, y a mi juicio la más compleja, es la propia naturaleza de la identidad, de esa supuesta identidad, que el museo debe o puede reflejar. En realidad ¿de qué identidad estamos hablando? ¿De entidades geográfico-administrativas, como pueden ser la ciudad o la provincia? ¿De desarrollos históricos? ¿De grupos humanos? Y, si ése es el caso ¿de grupos articulados en base a qué parámetros? ¿Ideología? ¿Clase social? ¿Nivel de educación? ¿Idioma? ¿Sensibilidad por el arte? ¿Interés profesional? Mucho nos tememos que el Museo de Bellas Artes de Alava sólo es reflejo de sí mismo y de poco más.

Como producto histórico que es, su identidad será cambiante, nunca unívoca, contradictoria en ciertos aspectos. Lo mismo ocurre con la

(17) DIAZ BALERDI, Ignacio: "El museo: territorio, ritual y metáfora". *biTARTE*, 4, PP. 135-145. Donostia. 1994.

sociedad en la que se inserta. Pero ¿existe una correspondencia entre las identidades de uno y otra? Evidentemente, el museo es visto como un capital irrenunciable (nadie está diciendo que resultara indiferente su hipotético cierre o la transferencia de sus colecciones), pero eso es movernos en terrenos patrimonialistas, de ámbitos de propiedad. Pasar de ahí a procesos de identificación más elevados no deja de ser una promesa, una utopía en cuya consecución están empeñados algunos colectivos (los propios técnicos, los Amigos del Museo, etc.), buscando unos cauces de participación que permitan al museo abrirse realmente al grupo social que lo sustenta. Del esfuerzo conjunto depende el éxito en la tarea. El mero hecho de emprenderla ya es un dato positivo. Por eso, no seamos pesimistas: aunque quede mucho por hacer, los caminos están para ser recorridos, las utopías para ser conquistadas..., el Museo de Bellas Artes de Alava para que algún día pueda ser la plasmación arquitectónico-objetual de una identidad. ¿De cuál? El tiempo lo dirá.