

II. MUSEOLOGIA Y MUSEOGRAFIA

Un apunte sobre el Museo Provincial de Huelva: su historia, su pedagogía, su realidad.

*García Rincón, José María
Valdivieso Muñoz, María Teresa
Velasco Nevado, Francisco
Velasco Nevado, Jesús*

LA HISTORIA

El nacimiento del Museo de Huelva tiene lugar el día 7 de Julio de 1920 cuando se constituye la Junta Patronal del Museo de Bellas Artes. Poco tiempo después, el Museo abre sus puertas. Lo dirige el paisajista malagueño José Fernández Alvarado, a la sazón director de la Escuela Provincial de Pintura, una vez tomado el testigo del pintor extremeño Eugenio Hermoso.

En un edificio que el propio Fernández Alvarado cede, asienta su sede el nuevo Museo de Bellas Artes de Huelva, constituyéndose según preceptuaba el artículo 2º del Real Decreto del 24 de Julio de 1913. "Entre sus fondos destacaba –según consta en carta remitida por Javier García de Leaniz, director de Bellas Artes, a José Marchena Colombo, Delegado Regio de Bellas Artes en Huelva–, por Van Dick, Tiépolo, Goya, Valdés Leal, ... y por una mirada de objetos arqueólogos e históricos cedidos, depositados y donados por particulares e instituciones oficiales de la ciudad" (1).

Sin embargo, húbose de esperar al 13 de marzo de 1922 para que S.M. Don Alfonso XIII tuviera a bien de clarar de Utilidad Pública el Museo de bellas Artes de Huelva, tras la continua presión ejercida por distintos próceres locales entre los que sobresalen Marchena Colombo; Eduardo Díaz y Frando de los Llanos, Académico correspondiente de la Real de la Historia; Lorenzo Cruz y Fuentes, presidente de la Comisión Provincial de monumentos; José Albelda, y Albert, Académico de la Historia y de San Francisco; Javier Lasso de la Vega, Archivero Provincial; José María Pérez Carasa, arquitecto...

Tras el fallecimiento del pintor Fernández Alvarado, –bajo cuya dirección se incre-

menta el depósito pictórico con obras de Seiquer, Irureta, Haes, Laporta, Avendaño, Souto, ..., cedidas por el extinto Museo de Arte Moderno de Madrid–, el Museo de Bellas Artes de Huelva entrará en un oscuro período presidido por la carencia de edificio que albergará las obras, y regido por la incompetencia de una ciudad –pese a los esfuerzos de Martínez Coto y Cerdán Márquez en sus respectivas secciones de Bellas Artes y de Arqueología– incapaz de elevar el tono de protesta en la reivindicación de un edificio dotado de las mínimas condiciones como para instituir un Museo.

La luz de tan largo período de oscuridad comienza a vislumbrarse en la década de los setenta cuando la exitosa gestión de Florentino Pérez Embid, director general de Bellas Artes, hizo realidad la construcción de un edificio de nueva planta para sede del Museo de Huelva. El día 12 de octubre de 1973 fué inaugurado oficialmente.

Como todo Museo Provincial, el de Huelva resume su contenido en tres secciones: Arqueología, Bellas Artes y Etnografía.

La Sala de Arqueología se nutre esencialmente de las siguientes fuentes: 1. la colección de Don Carlos Cerdán. 2. los materiales procedentes de Riotinto. 3. la necrópolis de la Joya. 4. otras excavaciones, hallazgos y donaciones.

El resultado de la conjunción de estos materiales se refleja en la actual Sala, que cubre un amplio abanico cronológico que abarca desde el Paleolítico Inferior hasta Huelva de Colón.

Sin lugar a dudas, y debido a las propias características de la arqueología provincial, descuellan en la Sala tres ejes columnarios –Megatilisismo, Tartessos y minería Romana que se vertebran en torno a una misma te-

mática: la minería y la metalurgia. Del conjunto de las piezas que se exponen en la actualidad, destacan singularmente las siguientes:

- Las piezas de carácter ritual del tholos de la Zarcita.
- El cráneo con cubierta estalagmítica de Alájar.
- Las jarras de bronce y otros elementos suntuarios de La Joya.
- Distintas muestras de cerámica griega arcaica.
- La noria romana de Riotinto.



Museo de Huelva.

Por su parte la sección de Bellas Artes se ha venido nutriendo fundamentalmente del depósito del Museo de Fernández Alvarado y de los fondos de otros dos Museos: El de Bellas Artes de Sevilla y el Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Esta sección, fue, en sí misma, un legado incierto, a modo de puzzle difícilmente moldeable a

la hora de configurarle una seria estructura museográfica.

De pronto, quizás motivado por el excesivo celo del propio Pérez Embid en su laudable afán de dotar al Museo de interesantes obras pictóricas y escultóricas, el legado se amontonó exponiéndose sin orden ni concierto. Daba igual que seis cuadros de Haes flanquearan un retrato de Valázquez Querol y a nadie sonrojaba que dos paisajes de Jaes escoltaron con sobriedad marcial a un espléndido Wynants. Lo único importante era exponer, pues nada, o casi nada quedó depositado en las "perchas".

A pesar de la incongruencia de los depósitos, lo cierto es que entre ellos cabalgaban autores y obras de calidad notable: Aertsen, Huidobro, López García del Corral, Nierman, Andrés Pérez, Cruz Fernández, Juan Miguel Sánchez, Cano de la Peña, Lucas Valdés, Gonzalo Bilbao, Espinar, Labrador, Molner, Muñiz, Roldán, Armando del Río, Senet, Vargas Ruiz, Tuset, Guevara Sánchez, García Camio, Llorens, Morera... Mención aparte merece el legado del Museo Español de Arte Contemporáneo el cual, junto a compras posteriores y a un depósito del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, deviene eje conductor de la representación pictórica del artista más universal nacido en tierras de Huelva: Daniel Vázquez Díaz. Con un total de 36 obras -14 óleos, 4 litografías y 18 dibujos-, el lote de este pintor de Nerva, expuesto en una Sala exclusiva constituye el principal atractivo de toda visita a la sección de Bellas Artes del Museo de Huelva.

La sección de Etnología, existente dentro del marco institucional pero inexistente en el plano real, se pensó ubicar en Aracena como centro dependiente del Museo de Huelva, llegando incluso a tener configuración

legal con la denominación de Museo de Artes y Costumbres Populares.

LA PEDAGOGIA

Cuando en 1969 el Comité Internacional de Museos -I.C.O.M.- conceptúa al Museo "como establecimiento permanente administrado en beneficio del interés general para conservar, hacer valer, exponer para educación y deleite del público, un conjunto de elementos de valor cultural", no hace sino tomar en marcha inicial el tren de las corrientes museográficas que -al socaire de las directrices dinamizadoras que la propia cultura preconiza- defienden la idea de un Museo como instrumento didáctico y vehículo de cultura. Concepto, por tanto que se aleja de la obsoleta, por desfasada, concepción del Museo-depósito, del Museo-templo.

La Ley de Andalucía de Museos (1984) primero, y la Ley de Patrimonio del Estado Español (1985) después, sensibles a la nueva realidad museística, recogen en su articulado un contenido que descuella por su carácter marcadamente renovador y progresista. En este sentido discurre también la actividad actualísima del museo de Huelva. Desde su staff directivo y técnico se concibe al Museo desde una absoluta proyección al exterior y se quiere recrear el núcleo de aprendizaje social en su dimensión vital, funcional y concreta, estimando a ambos espacios como centros de participación y a ambas instituciones como centros de interés pedagógico y humano. El Museo es y hace sociedad.

A partir de este contexto, el Museo persigue un hilo lógico de concepción cultural. La misma sociedad en que vivimos crea su propia cultura material, absolutamente tangible. Nuestra sociedad es un todo extraor-

dinariamente articulado: la alimentación del hombre se halla ligada a su medio geográfico; éste condiciona su hábitat y, a su vez, estos factores determinan, con inflexiones temporales, un sistema de organización política. La riqueza, la educación, la fuerza, y otros factores explicarán al mismo tiempo la diferenciación social entre sus individuos.

Del mismo modo, pues, que tales conceptos conforman cualquier modelo de sociedad actual, también, en una medida u otra, han conformado la sociedad de nuestros antepasados -en una sucesión no exactamente cíclica, no lineal por supuesto, sino primordialmente dialéctica- y conformarán sin duda, la sociedad de los hombres que en el futuro serán.

Partiendo, por tanto, de la base que constituyen la ubicación histórico-temporal, la asociación: concepto espacial -medio de vida, la capacidad de relación y concausalidad de los hechos, se deriva una estructura didáctico-cognitiva que concederá un carácter prioritario a lo intuitivo, y que se ahormará merced a unos objetivos, suerte de principios históricos. Entre ellos: advertir que los nuevos descubrimientos e inventos coexisten en el tiempo con otros más antiguos; señalar que el desarrollo de la humanidad se acelera a medida que el hombre supera etapas cronológicas; percibirse que en la Historia no se producen saltos bruscos o que el determinismo se extiende al campo geográfico; o relacionar especialización del útil con especialización de la cultura,...

En definitiva, se trata de levantar un conjunto a través de unas actividades, ya inductivas o deductivas, bajo la férula de lo intuitivo, con el aliento de la pedagogía constructivista, con la ayuda de las innegables virtudes de la trasmisión oral sencilla y directa, atendiendo a la teoría de que "todo se

aprende cuando se descubre y se descubre cuanto se comprende".

Si el Museo ha de desarrollar la vasta tarea de instrumento didáctico y vehículo de cultura que se le asigna, no soslaya en modo alguno su labor investigadora y científica. El museólogo deberá dosificar, entregar y montar con criterio lógico, científico y didáctico las necesidades que afectan tanto al visitante individual como al colectivo.

LA REALIDAD

Desde 1973, año en que se inaugura el Museo, hasta 1989, las distintas Salas de Arqueología y de Bellas Artes permanecían



Nueva Sala de arqueología.

impunemente mortecinas, carentes de razón para mostrarse y exhibirse conforme a las exigencias museológicas activas.

"Ninguna reforma se justifica por la antigüedad de un diseño o de una remodelación si su morfología se asienta en unas bases

científicas y se inspira en teorías educacionales constructivistas" (2), pero toda reforma es justificable y aplicable si el diseño y la modelación dados no cumplen unos requisitos y normas museográficas actuales y acordes a las existencias imperativas para con un visitante.

En este sentido, la morfología de la antigua sala de arqueología presentaba una serie de inconvenientes estructurales que requería una rápida y concienzuda remodelación. Así, el proceso renovador del equipo directivo y técnico se basa en tres aspectos fundamentales: el diseño del circuito, la técnica del montaje expositivo y la estrategia informativa y documental.

El circuito constituía un problema fundamental. Si todo museo es, en su esencia, en su aseidad, una máquina que implica la pérdida del individuo, la antigua distribución testimoniaba este aserto. Las antiguas tres Salas de Arqueología (Neolítico y Bronce, Tartessos, Minería romana) fueron reducidas a una. Las otras dos fueron destinadas a Sala de Exposiciones Arqueológicas y a Sala permanente para invidentes.

La Actual sala dispone de 25 vitrinas en las que se recogen distintas culturas locales. A cada cultura se asignó un color, un trazado y un notable despliegue informativo en paneles. De esta forma, el circuito establecido, explicitado su recorrido mediante una flecha cromática-

mente cambiante, queda marcado por seis colores distintos, designando cada uno sendas culturas comprendidas entre el Paleolítico y las culturas musulmanas y cristianas bajo medievales.

Problema capital suponía asimismo el del montaje. No es cuestión que el espacio abarcado por los objetos sea regulado por conocidos diseñadores o por estetas presuntuosos que tiñan de modernidad las salas o que jueguen con tafetanes, gasas y terciopelos. La finalidad es la mayor nitidez, la filosofía expositiva. De este modo, el terciopelo pretencioso ha dejado su lugar a un juego bícromo de blancos y negros que busca ejercitar el efecto visual a la hora de agrandar y esclarecer espacios. En la Sala sólo se rompe el desnudo mural con el juego multicolor de paneles y flechas.

Un tercer problema venía referido al caudal informativo y documental. La información que se daba adolecía de varias lagunas: ni se explicaba la funcionalidad del objeto, ni constaba su pertenencia cultural, ni especificábanse las piezas ni su formación ni como llegaron al Museo, ni las etiquetas y carteles esclarecían las culturas expuestas... En la actualidad, cada cultura dispone de un panel independiente que incluye: el origen de la cultura, su población, fábrica, modo de vida, hábitat,... que informa sobre las piezas expuestas. Cada pieza posee, además, una cartela propia que informa sobre la localización de un bifaz, sobre quién, cómo y cuándo lo hizo. Asimismo, y a fin de arropar la metodología... informativa, se dispone una Hoja Informativa que refuerza el conocimiento del núcleo-cultura que el visitante está visualizando.

De igual manera, la remodelación de la Sala de Bellas Artes era, cuan necesaria, aliciente irresistible para cualquier museólogo.

Cuando el ser humano se preocupa por el tema de conversación, se hace preciso constatar hasta qué punto la preocupación a que aludíamos es el producto necesario de una realidad consciente y consecuente o, por el contrario, conforma la base subsiguiente a una campaña de marketing que pone de moda aquello que se quiere imperiosamente vender.

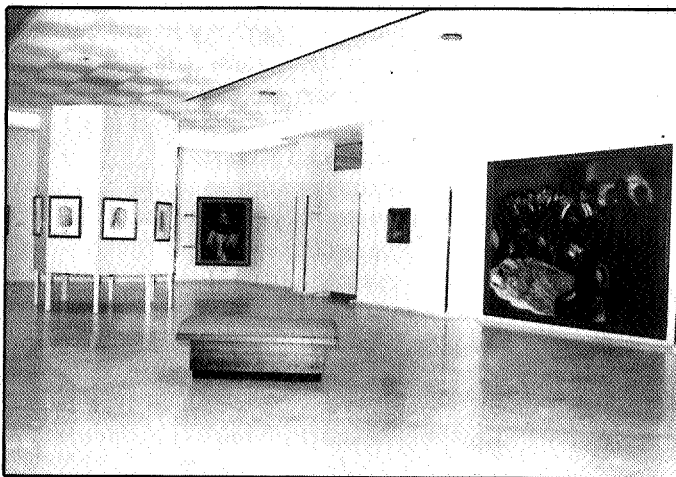
En cualquier caso, el contexto en que dicho fenómeno se genera, resulta tan constructivo como interesante es discutir sobre "la novelística de Llamazares, el pathos y la melancolía de Kieffer, el clasicismo mediterráneo de Versace, o diseñar la frontera que delimita el fenecer del rock de Prince y el surgir gélido-cósmico de la New Age". (3)

En los últimos años de la centuria que acaricia su deceso sin renunciar a su fiero halitar, se ha convertido el arte en dios tangible que edifica su morada sacra en el Museo y hace de éste, receptáculo sede de sabiduría y de ética artística, y, por ende, conforma el núcleo objetual de la mayoría de los Museos. Porque si la obra de arte pierde su consideración de objeto de belleza, por sí misma puede definir una historia, un contexto, un eidos platónico, un carácter, un país, una acción, un sentir. Si ese tratamiento del objeto artístico –parte decoración, parte de estética, parte de narrativa– se disuelve en la nada de su propia inconsistencia, el arte entonces, como elemento lucrativo –dinerario, el becerro áureo adorado por Warhol, abocará sin remisión, como dijera Wolfe, "a una nueva religión de las clases educadas", y no a un espectáculo abierto, amplio, libre, integrador del ser humano sin distinción de su poder económico ni de su posición ideológica o cultural.

La remodelación de la sección de Bellas Artes del Museo de Huelva descansa sobre

dos salas bien diferenciadas aunque con el nexo común de la calidad pictórica y de la raíz local del nacimiento o de la adopción: la sala de Vázquez Díaz y la Sala de pintores onubenses.

Varias razones fundamentan esta remodelación: la precariedad de base científica que sustentaba la exposición junto al vacío constructivista que le animaba; la voluntad de dedicar una sala propia de/a Huelva que se apoyará sobre dos pilares claves de su paisaje: Vázquez Díaz y algunos de los gran-



Nueva Sala de Vázquez Díaz.

des pintores onubenses del siglo XX; dotar a la nueva exposición de un orden cronológico y de una nítida lectura de los estilos imperantes; la reducción del conjunto pictórico expuesto para ceñirlo a las obras más representativas por su calidad e interés.

La actual Sala de Vázquez Díaz acoge un conjunto de 22 cuadros constituyentes de un recorrido que se sostiene sobre una base cronológica, la cual marca, a su vez, la evolución del pintor, procurando parale-

lamente a un apunte constructivo altamente educativo para el espectador.

El incontenible afán del pintor de Nerva por conjugar en un peculiar estilo pictórico su propio instinto henchido de aires parisinos con su raíz sobria y adusta impregnada de la entraña dura pero sensible de la mina, le valió la aseveración de artista que jugaba a demasiadas cartas. Y es que el sincretismo pictórico de Daniel Vázquez Díaz se resume en tres aspectos vivenciales claramente diferenciados: el volumen pétreo, enérgico, rígido que no hiératico de sus figuras; el modernismo que se manifiesta en las tonalidades grises y blanquecinas de sus paisajes; el quietismo, el silencio que aureolan el carácter testimonial de muchas de sus obras.

En armónica conjugación la luz de sus cuadros—Vázquez Díaz aseguraba que el color era un regusto puramente decorativo; luz, sí, pero siempre que no se convirtiera en protagonista siempre que no devore

la forma, siempre que esté al servicio de la emoción— con la luz de la Sala, equilibrada la amplia forma expositiva con la amplitud de miras educativas, y la epistemología con la estética de la pintura, aparece la Sala.

El número de personas de toda índole que visitan alguna vez, o con asiduidad, o sistemáticamente, un Museo, por su propia entidad cuantitativa, no constituye factor fiable seguro para evaluar la dinámica organizativa y estructural de un Museo. Devie-

ne, a lo sumo, un indicador valioso de dicha dinámica. Sin embargo, su justa consideración recaba del evaluador otros factores menos estadísticos y de mayor humanística: las características, las expectativas, la idiosincrasia, en fin, de la sociedad en que el Museo se inserta.

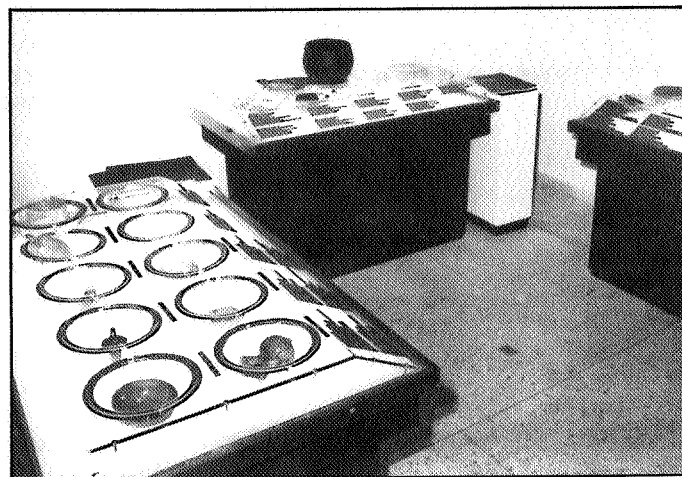
En el último bienio de la década de los ochenta, el Museo de Huelva inicia un viraje radical, que no brusco, sustancial en su contenido y en su imagen, que confiere a la actuación de su personal directivo y técnico una sensibilidad singular. El nuevo equipo de profesionales del Museo lleva cabo una acutación que, a la par que apuesta por una apertura hacia el entorno social, presta particular a aquellos grupos minoritarios que, a causa de sus necesidades específicas, precisan de ciertas adaptaciones: es el caso de personas afectadas de minusvalías físicas y/o sensoriales.

Más si algunos colectivos de minusválidos ven obstaculizado su acceso al Museo por determinadas barreras arquitectónicas o expositivas, baste suprimir el problema espacial para diluir el problema social.

La labor didáctica de los Museos ha enfatizado con frecuencia sobre el valor de la discriminación visual en la conservación y preservación de los objetos expuestos a fin de minimizar la acción destructiva de cualesquieras agentes. Es el caso del colectivo de personas invidentes o con deficiencias visuales, su relegación del proceso cultural, di-

dáctico y divulgativo de los Museos, supera la mera dimensión física de las barreras.

La sensibilización hacia la problemática de las personas con deficiencias visuales ha llevado al Museo de Huelva a un replanteamiento de su función cultural y educativa, así como a una valoración sutil de la accesibilidad del Museo a este colectivo que basa en su experiencia táctil la fuente primaria de su información y de su cultura. La manifestación más rigurosa de la Filosofía que ha animado el equipo directivo y técnico del Museo halla su praxis en al Sala de Arqueología para invidentes y deficientes visuales se ha habilitado y puesto en funcionamiento.



Sala de Arqueología invidentes.

La Sala se diseña sobre una superficie aproximada de veinte metros cuadrados de forma cuadrangular. En su interior se disponen cinco mesas-vitrinas conteniendo piezas definidoras de diferentes períodos culturales de Huelva y su provincia: Paleolítico y Neolítico, Edad de Bronce, Tartessos, El mundo romano, Edad Media.

Desde la parte interno-inferior de cada una de estas cinco mesas-vitrinas se proyecta un poderoso haz de luces que facilita a las personas con restos visuales de tipo funcional, un referencial orientativo. Cubre el haz de luces una lámina en metacrilato de la que afloran diez semiesferas bordedadas por una cinta adhesiva de colores vivos. La semiesfera es el espacio donde se colocan tanto el objeto a tactar con un texto anexo escrito en braille. La aprehensión táctil se complementa con una información facilitada en braille y que, "de forma sucinta, contundente y didáctica expone las características de la pieza en cuestión: el nombre, la cronología, la cultura, el material con que se ha elaborado su posible uso". (4)

El hecho de conocer nuestro entorno inmediato merced, fundamentalmente, al sentido de la vista, no excluye que su conocimiento se efectúe a través de cualquier otra vía perceptiva. De ahí que el principal objetivo haya sido construir sendas alternativas de dominio cognitivo, introduciendo a este colectivo en el conocimiento de ciertas culturas históricas. Así mediante el tacto de una punta de flecha, de formas claramente identificables, el invidente reconocerá e identificará al objeto, su morfología, textura y calor.

El instinto o, acaso, el perjuicio sacro y conservadurista que persigue muy a su pesar si se quiere, a quienes velan y custodian los retazos materiales de un trozo de Historia, nuestra o ajena, hubiera llevado a los responsables directivos y técnicos del Museo a realizar una exposición a partir de representaciones de objetos. Más por fortuna, el perjuicio o, acaso, el instinto se revelaron hueros ante la fragilidad de una propuesta que sucumbe ante la especificidad técnica y social de la exposición por parte de las piezas originales. Como los autores de la ponencia citada explicitan, "aunque la apariencia fomal (de las representaciones) es fácil de conseguir, no ocurre lo mismo al imitar la porosidad de las piezas, o algún barniz especial y otros tantos detalles que escapan a simple vista y que al ser tactados son fácilmente reconocibles".

De ahí que se acudiera a la exposición de las piezas originales las cuales, afin de evitar un deterioro irrecuperable, respondían a tres criterios selectivos: que fueran pieza ampliamente representadas en los fondos del Museo; que se incardinaran en el conjunto de obras sin referencias en cuanto a procedencia cierta; que carecieran de gran valor arqueológico y, al mismo tiempo, representaran la cultura que se pretende estudiar.

NOTAS

- (1) Santos, E. y Velasco, J.; "Museo de Huelva. Itinerario a través de la historia y su proyección de futuro", en *Cuadernos divulgativos del Museo*, nº 3. Museo Provincial de Huelva. Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía. Huelva, 1989.
- (2) VALDIVIESO, M.T. - VELASCO, J.: "El Museo de Huelva. Remodelación e

integración en las Salas de Bellas Artes". En *Estuaria* (en prensa).

- (3) VALDIVIESO, M.T. - VELASCO, J.: Op. cit.
- (4) Ponencia a cargo de Rosa Llanas y otros presentada en el curso "Función didáctica de los Museos" celebrado en el Museo de Bellas Artes de La Coruña, 1989.