

Museo, arte, museografía / Museum, art, museography

ANTONI GARAU Y CARLES FARGAS

Trabajan desde 1991 en el ámbito del diseño museográfico, el diseño de exposiciones y la comunicación del patrimonio cultural. www.fargasgarau.com

El museo de arte ejemplifica, quizá mejor que ninguna otra tipología de museo, la emergencia del concepto de patrimonio y su inserción en el relato históricamente construido y socialmente compartido con el que nos explicamos a nosotros mismos en qué consiste nuestra cultura. Del mismo modo, la recepción de la obra de arte, en el contexto del espacio público que es el museo, revela la naturaleza de la operativa simbólica de la exposición. Finalmente, la museografía, el conjunto de estrategias que proponen y disponen unos particulares procedimientos de recepción, determina las lógicas de producción de sentido que tienen lugar en la exposición. Los museos, los de arte incluidos, ya no son, no obstante, a los ojos del visitante, solo exposición. La diversificación de la oferta, el valor icónico de la arquitectura reciente y el despliegue del museo en el entorno visual han descentrado la museografía de los museos de arte..

The art museum, perhaps better than any other type of museum, exemplifies the emergence of the concept of heritage and its insertion in the historically constructed and socially shared story with which we explain ourselves and what our culture consists of. Similarly, the reception of the work of art, in the context of the public space that is the museum, reveals the nature of the symbolic working of the museum. Finally, museography, the set of strategies that propose and provide particular procedures of reception, determines the methods for creating meaning that take place in the exhibition. To the eyes of the visitor, though, museums, including art museums, are no longer just exhibitions. The diversification of the offer, the iconic value of recent architecture and the deployment of the museum in the virtual sphere have unbalanced the museography of art museums.

En el catálogo de la exposición *Joan Miró. 1893-1993*, que la Fundació Miró organizó en ocasión del centenario del nacimiento del artista, leemos:

“Partimos de la convicción de que las piezas seleccionadas pueden ser, por ellas mismas, bastante elocuentes. Dado que, sin embargo, la Fundació Joan Miró conserva en sus fondos una colección –única en el mundo– de dibujos preparatorios de pinturas, carnés de trabajo, croquis, anotaciones, esquemas... –donada por el artista a la institución que creó– se ha considerado preciso ofrecer este material a la vista del público, en conexión con las creaciones definitivas” (“Joan Miró. (1893-1993)”, 1993, p.23).

Este breve párrafo define sucintamente la estrategia central de la exposición que presenta. Las tres ideas que enuncia podrían, no obstante, aplicarse prácticamente a cualquier exposición de obras de arte en el contexto del museo. Estas ideas son: 1) Las obras que se exponen son “elocuentes” por sí mismas. Se entiende que la obra de arte está repleta de significado y que este significado es susceptible de ser aprehendido por el visitante sin mediación. 2) La institución-museo conserva unos objetos de elevado valor (únicos en el mundo), es decir, patrimonializados. 3) La museografía pone en relación unos objetos (dibujos preparatorios, etc.) con otros (las creaciones definitivas) en beneficio de una mejor comprensión de la obra por el visitante.

En pocas líneas han aparecido muchas de las palabras clave que podríamos utilizar para analizar lo que denominamos *la museografía de los museos de arte*. Haremos el ejercicio de ordenarlas en función de la tríada *museo, arte, museografía* que encabeza estas páginas.

In the catalogue for the exhibition *Joan Miró. 1893-1993*, organised by the Fundació Miró on the occasion of the centenary of the artist's birth, we read: ‘We start from the conviction that the selected items speak for themselves in their own right. However, since the Fundació Joan Miró keeps a unique collection of preparatory drawings for paintings, sketchbooks, rough drawings, notes, etc. donated by the artist to the institution he founded, it was felt there was a clear need to offer this material to the view of the public, in connection with the definitive creations’ (“Joan Miró. (1893-1993)”, 1993, p.23).

This short paragraph defines in a nutshell the central strategy of the exhibition being presented. The three ideas it lays out, though, could be applied to practically any exhibition of works of art in the context of the museum. The ideas are: 1) The works exhibited ‘speak for themselves’. It's understood that the work of art is meaningful and that its meaning can be grasped by the visitor without any further assistance. 2) The museum institution keeps valuable (unique) objects, ie objects that have come to form a heritage. 3) The museography relates one set of objects (preparatory drawings, etc.) to another (definitive creations), in favour of a better understanding of the work by the visitor.

In just a few lines, a number of key words appear that we could use to analyse what we call ‘the museography of art museums’. As an exercise we shall arrange them under the threesome of ‘museum’, ‘art’ and ‘museography’ that heads these pages. The terms ‘conviction’, ‘Fundació Joan Miró’, ‘collection’, ‘items’ and ‘institution’ pertain to the sphere of the ‘museum’. The

Los términos convicción, Fundació Joan Miró, fondos, piezas, colección e institución corresponderían al ámbito del *museo*. Las palabras elocuentes, dibujos preparatorios, pinturas, carnet de trabajo, croquis, anotaciones, esquemas, artista y creación entrarían dentro del universo semántico del *arte*. Finalmente, las palabras seleccionadas, ofrecer, material, vista y conexión pertenecerían a la *museografía*.

Hemos recolocado prácticamente todas las palabras que nos interesaban; todas menos una: *público*. No porque nos interese menos, sino porque podría añadirse sin problema a cualquiera de las tres listas. Tanto el museo, como la obra de arte, como la museografía tienen como destinatario el público. Público es, precisamente, la palabra clave. Dado que la apropiación estética de la obra por el visitante parece el objetivo central, aunque en ocasiones implícito, de la puesta en exposición de las colecciones en los museos de arte, intentaremos reflexionar, en estas páginas, alrededor de la recepción de la obra de arte. Trataremos de averiguar en qué consiste, cómo se produce y qué la determina. Para hacerlo hablaremos, y en este orden, de museos, de arte y de museografía.

DONDE EL ARTE SE DEJA VER (A PROPÓSITO DEL MUSEO Y DE LA EXPOSICIÓN)

El museo de arte es, a través de la exposición, el lugar donde el arte se nos ofrece a la mirada. Sin embargo, nos equivocáramos si planteásemos la relación entre la obra de arte y el espectador como un fenómeno que concierne tan solo a estos dos polos. La visita a una exposición implica una situación de tipo comunicacional bastante compleja. La mirada del visitante está sólidamente

condicionada por un compendio heterogéneo de convenciones, normas, expectativas y conocimientos que conforman un hábito perceptivo. La exposición, en tanto que entorno visual, incorpora este hábito y se convierte en un dispositivo de gestión material y simbólica de la relación entre el visitante y la obra de arte (Nel, 1992). A través de la exposición, el museo se convierte en un lugar social de organización simbólica que produce, entre otros efectos, la legitimación de las obras de arte.

La visita a una exposición comporta, además, la activación de determinadas pautas corporales. La actitud de concentración de la mirada, clave en el éxito perceptivo del cual somos cautivos, exige la desactivación de otros sentidos (el olfato, el tacto...), del mismo modo que la audición de un concierto de música clásica presupone la inmovilidad de la audiencia. La exposición pide una particular disposición del cuerpo en el espacio y una determinada gestión del movimiento. El diseño, la articulación del espacio a través de los elementos físicos y materiales que componen la muestra, dirige el recorrido del visitante y de su mirada, respetando este sistema implícito de códigos y convenciones, haciendo visible lo que el museo, en tanto que institución, determina que merece la pena mirar. Este es el sentido de la puesta en valor que se da en la exposición. visibilizar, inducir a la mirada, significa también, y paradójicamente, simular, adoptar una (¿falsa?) apariencia. Existe, pues, en la exposición una dialéctica entre lo que se muestra y lo que no se ve, un juego entre lo visible y lo invisible. Tras la *mise en visibilité* se entrevé la *mise en discours* (Davallon, 1992). Es este discurs-

words 'speak', 'preparatory drawings', 'paintings', 'sketchbooks', 'rough drawings', 'notes', 'artist' and 'creation' come under the semantic universe of 'art'. Finally, the words 'selected', 'offer', 'material', 'view' and 'connection' come under 'museography'.

We have relocated almost all the words that interested us, all except one: 'public'. It's not that we were less interested in it, just that we could easily have placed it in any one of the three lists. The museum, the same as the work of art and the same as museography, are all equally directed at the public. Public, precisely, is the key word. Since aesthetic appropriation of the work by the visitor seems to be the main, though often implicit, objective for exhibiting the collections of art museums, we shall try on these pages to reflect on the reception of the work of art. We shall try to find out what it consists of, how it takes place and what determines it. To do so, we shall speak, in this order, of museums, art and museography.

WHERE ART BECOMES VISIBLE (ON THE MUSEUM AND THE EXHIBITION)

The art museum, through the exhibition, is where art shows itself to us. We would be mistaken, though, if we looked on the relationship between art and the observer as something that only concerns these two poles. A visit to an exhibition involves a very complex situation in terms of communication. The visitor's gaze is powerfully conditioned by a heterogeneous compendium of conventions, rules, expectations and knowledge making up a perceptible habit. The ex-

hibition, inasmuch as it is a visual environment, incorporates this habit and becomes a device for materially and symbolically managing the relationship between the visitor and the work of art (Nel, 1992). With the exhibition, the museum becomes a social place with a symbolic organisation which, amongst other effects, produces the legitimisation of works of art.

The visit to an exhibition, furthermore, involves activating certain bodily patterns. The attitude of concentrating one's gaze, a key element of the perceptible habit we are a captive of, requires other senses (sound, touch...) to be deactivated, in the same way that listening to a concert of classical music calls for the audience to be still. The exhibition demands a particular bodily stance within the space and a certain management of movement. The design and articulation of the space through the physical and material elements making up the show direct the course of the visitor and his gaze, respecting this implicit system of codes and conventions, making it look as though the museum, as an institution, decides what is worth seeing. This is the meaning of the staging that takes place in the exhibition. We are made to look at what is possibly a false appearance. A dialectic therefore arises in the exhibition between what is shown and what can not be seen, a play between the visible and the invisible. Behind the *mise en visibilité* one glimpses the *mise en discours* (Davallon, 1992). This discourse, whether explicit or implicit, which is incarnated through the presentation of the works in the place (place in the sense of space and institution), is what

so, explícito o implícito, que se encarna a través de la presentación de las obras en el sitio (sitio en tanto que espacio y en tanto que exposición) lo que hace aparecer un más allá de la mirada.

Este más allá de la mirada al que apunta la exposición reviste, en el caso de la exposición de objetos de arte, una especial complejidad. El visitante del museo de arte es requerido, a partir de las estrategias de valorización que despliega la exposición, a contemplar la obra de arte con la finalidad de captar algo que no se ve “de un vistazo” y obtener de ello un disfrute estético. Simultáneamente todos los recursos contextualizadores con que la exposición envuelve a la obra de arte (desde la etiqueta identificativa hasta el más sofisticado mecanismo de realidad aumentada) proponen al visitante que atraviese el objeto para ver más allá de él mismo, la técnica, el autor, el estilo, el contexto social, la época...

Este juego de fuerzas que parecen actuar en sentidos opuestos se insinúa ya en el propio nacimiento del museo como institución y la exposición como “interficie” de la interacción entre museo y sociedad. Se ha señalado de modo recurrente la creación del British Museum, en el 1753, por un lado, y la apertura en París, en el 1793, del Museum Central des Arts, primera denominación del Louvre, por otro, como el origen de esta doble alma del museo. El British Museum nacía como imagen del progreso científico y tecnológico de la nación británica, con la finalidad de actuar como centro de producción y divulgación de una cultura científica que estaba en la base del desarrollo económico de la burguesía en ascenso. El Museum Central des Arts, por su parte, se abría al públi-

co para fomentar la identidad nacional basada en los ideales del nuevo régimen y se constituía como imagen ejemplar de la entrega a la ciudadanía de unos tesoros artísticos en manos hasta el momento de la realeza y la aristocracia.

En el surgimiento de estos dos museos arquetípicos, Davallon señala como rasgo común –y decisivo en la construcción de la matriz institucional del museo– la emergencia del concepto de patrimonio (Davallon, 1992). El concepto de patrimonio, entendido como conjunto de bienes destinados a la apropiación simbólica por la comunidad, transmuta, por así decirlo, los objetos, los institucionaliza y los transforma en “obras” en el sentido moderno del término, objetos susceptibles de ser apreciados por ellos mismos, valorados, en definitiva, por un segmento “ilustrado” de la población.

Es en la exposición donde se instaura este nuevo estatuto del objeto y donde se definen las relaciones entre los objetos patrimonializados, el público y el discurso institucional del museo basado en un “saber” de referencia, estable, reconocido y reconocible que, en el caso de los museos de arte, es el que corresponde a la disciplina de la historia del arte. Así, ya a principios de siglo XIX, el Louvre pasa a mostrar sus colecciones en una sucesión de salas ordenadas cronológica y estilísticamente, convirtiéndose en el prototipo historiográfico del museo moderno, caracterizado por el establecimiento de un relato lineal en el que el arte evoluciona desde la oscuridad de los “primitivos” hasta el “triumfo de la verdad” en la época moderna.

makes something appear that is beyond the gaze.

This beyond the gaze which the exhibition aims at has a special complexity in the case of the exhibition of objects of art. The visitor to the art museum, through the valuation strategies deployed by the museum, is required to contemplate the work with the object of grasping something that can not be seen ‘at first sight’ and get aesthetic enjoyment from it. Simultaneously, all the contextualising resources with which the exhibition surrounds the work of art (from the identifying label to the most sophisticated mechanism of augmented reality) urge the visitor to transcend the object and see beyond it, the technique, the artist, the style, the social context, the period...

This interplay of forces that seem to be working in opposite directions is hinted at in the very birth of the museum as an institution and the exhibition as an ‘interface’ for interaction between the museum and society. The founding of the British Museum, in 1753, on one hand, and the opening in Paris, in 1793, of the Museum Central des Arts, the original name of the Louvre, on the other, have repeatedly been pointed to as the beginning of this twin soul of the museum. The British Museum began life as the image of the scientific and technological progress of the British nation, with the object of acting as a centre for the production and popularisation of a scientific culture that was the basis for the economic development of the rising bourgeoisie. The Museum Central des Arts, for its part, opened to the public to

promote the national identity based on the ideals of the new regime and was set up as an exemplary image of the handing over to citizens of artistic treasures which until then had been in the hands of royalty and the aristocracy.

In the emergence of these two museum archetypes, Davallon points to a shared –and decisive– feature in the institutional mould of the museum: the apparition of the concept of heritage (Davallon, 1992). The concept of *heritage*, understood as a series of assets intended for symbolic appropriation by the collective, transmutes objects, so to speak, institutionalising them and turning them into ‘works’, in the modern sense of the term, objects that can be appreciated in their own right and, in short, valued by an ‘enlightened’ segment of the population.

The exhibition is where the object’s new status is conferred on it and where relations are established between objects of heritage, the public and the museum’s institutional discourse based on a stable, acknowledged and recognisable knowledge of reference, which, in the case of art museums, corresponds to the field of art history. By the early 19th century, then, the Louvre had already begun showing its exhibitions in a series of rooms ordered chronologically and by style and became the historiographic prototype of the modern museum, characterised by the establishment of a linear plot in which art evolves from the gloom of the ‘primitives’ to the ‘triumph of truth’ in the modern age.

The existence of the shared knowledge of reference provi-

La existencia de este saber de referencia compartido que proporciona la historia del arte tiene un doble efecto legitimador. En primer lugar, en la exposición, el público reconoce la puesta en escena del discurso académico en el que el museo fundamenta la elección y la ordenación de las obras expuestas. La exposición es, de este modo, el lugar de la producción de este discurso y, al mismo tiempo, es su efecto. En segundo lugar, el público –el grupo de ciudadanos a quien se dirige la exposición en tanto que reconoce su valor, puede apropiarse simbólicamente de los objetos del museo. Reconocimiento y apropiación son, precisamente, los atributos que convierten a estos objetos en patrimonio. De este modo, la visita al museo es la repetición de este ritual de reconocimiento/apropiación que hace que el visitante, en la medida en que es capaz de situar la obra en la historia del arte, confiriéndole valor, experimente el encuentro con el arte como un toma de contacto con el mundo trascendente del patrimonio entendido como manifestación suprema del genio humano (Davallon, 1992).

Aunque esta situación de encuentro, de reunión o de choque supera, como hemos visto, la simple relación entre el individuo y el objeto, ¿podemos sin embargo decir algo de esta relación? En el caso de la exposición “pura” de la obra de arte, se produce una especie de identificación entre los dos polos del dispositivo comunicacional: por un lado, el conservador, que presenta el patrimonio que él mismo conserva, se comporta como el más competente de los visitantes, mientras que el visitante, que se dirige al encuentro del objeto, no hace más que adoptar en cierta

medida el rol de conservador (Davallon, 1992). Deberíamos concluir que en esta especie de acto comunicativo circular, el diseñador, en la medida que trabaja “por delegación” del conservador, adopta también este rol de visitante altamente competente. Es más, en comunión con el discurso del conservador, la mirada “experta” del diseñador construye una imagen del objeto encajada en este discurso; imagen que se ofrece a la mirada del visitante en sustitución del propio objeto. La obra de arte, vista así, quedaría velada tras la apariencia “construida” por la exposición.

Y LA BELLEZA, ¿QUÉ? (A PROPÓSITO DE LA OBRA DE ARTE)

Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona, principios de los años ochenta, clase de Derecho matrimonial, primer curso. El profesor despliega con oratoria magistral los conceptos fundamentales de la asignatura: historia, jurisdicción, capacidad de las partes, consentimiento. De repente, una alumna, sentada en segunda fila, levanta el brazo, ostensiblemente contrariada, y pregunta: “Y el amor, ¿qué?”.

Explicaba esta anécdota un buen amigo, abogado, el día de su boda para hacer referencia, precisamente, a lo que a pesar de que se vive con una intensidad potentísima y que resulta crucial en nuestra vivencia, se escapa del intento racional de dar sentido a las cosas. La pregunta de la chica de la segunda fila que, formulada en medio de una clase de Derecho matrimonial induce como mínimo a la sonrisa, adoptaría un carácter muy diferente si hubiese sido formulada, por ejemplo, en una clase de Introducción a la ética en la Facultad de Filosofía.

ded by the history of art has a twofold legitimating effect. First of all, the public acknowledges the exhibition as the staging of the academic discourse on which the museum bases the choice and arrangement of the works it exhibits. The exhibition is therefore the place where this discourse is produced and, at the same time, it is its effect. Secondly, the public –the group of citizens targeted by the exhibition insofar as they appreciate its value– can symbolically appropriate the objects in the museum. Appreciation and appropriation are, precisely, the attributes that turn these objects into heritage. In this way, the visit to the museum is a repetition of this ritual of appreciation and appropriation which makes the visitor, insofar as he is capable of placing the work in the history of art and conferring value on it, experience his encounter with art as a coming into contact with the transcendent world of heritage seen as a the supreme manifestation of human genius (Davallon, 1992).

Although this situation of encounter, this meeting or engagement, as we have seen, goes beyond a simple relation between the individual and the object, can we nevertheless say something about this relation? In the case of the ‘pure’ exhibition of the work of art, there is a sort of identification between the two poles of the communications device: on one hand, the curator presenting the heritage he himself keeps behaves like the most competent of visitors, while the visitor, who is heading for an encounter with the object, in a way simply adopts the role of the curator (Davallon, 1992). We ought to

conclude that in this sort of circular act of communication the designer, inasmuch as he works ‘by delegation’ of the keeper, also adopts the role of a highly competent visitor. What’s more, in communion with the curator’s discourse, the ‘expert’ gaze of the designer constructs an image of the object that fits into this discourse, an image which is offered to the gaze of the visitor in substitution of the object itself. The work of art, seen in this light, is concealed behind the ‘built’ appearance of the exhibition.

AND WHAT ABOUT BEAUTY? (ON THE WORK OF ART)

Barcelona University Faculty of Law, beginning of the 1980s, first-year Matrimonial Law class. The lecturer lays out with magisterial oratory the basic concepts of the subject: history, jurisdiction, legal capacity of the parties, consent... Suddenly, a student sitting in the second row, visibly upset, puts her hand up and asks, ‘*And what about love?*’.

This anecdote was repeated by a good friend of mine, a lawyer, on his wedding day, precisely to refer to all those things which, despite being experienced with powerful intensity and despite being crucial in our life, escape any rational attempt to make sense of things. The question from the girl in the second row, which when asked in a class on Matrimonial Law raises at least a smile, would have been quite another thing if asked, for example, in an introductory class on ethics in the Faculty of Philosophy.

Let’s change the central term of the question. Instead of *love*, let’s say *beauty* and ask

Cambiamos el término central de la pregunta, en lugar de “amor”, pongamos “belleza”, y formulémosla contra un discurso que pretende explicar sociológicamente el arte, el museo, la cultura. La pregunta quedará igualmente desencajada y podrá ser calificada de ingenua. Toda disciplina construye el objeto de su estudio, de modo que ciertos conceptos, ciertas cuestiones, resultarán completamente improcedentes. La pregunta, a pesar de todo, no deja de tener sentido en el contexto del museo y está presente, en mayor o menor grado, en el ánimo del visitante que se acerca a una exposición de arte. Ampliemos un poco el campo semántico del término clave de la pregunta y substituyámoslo por “emoción estética”, o por “disfrute estético”. La pregunta adopta ahora resonancias kantianas y parece que nos obligue a bucear en la filosofía del arte y en la estética en tanto que rama de la filosofía. Sucede, sin embargo, que, del mismo modo que la antropología cultural, la disciplina sociológica toma como objeto de su análisis también a la cultura, concepto que incluye obviamente la producción de los discursos de y sobre la cultura, entre ellos los constituidos por las disciplinas de la filosofía del arte y de la estética. Bourdieu nos avisa: “*Todo análisis esencial de la disposición estética, la única forma considerada socialmente como ‘correcta’ para abordar los objetos designados socialmente como obras de arte, es decir, como objetos que a la vez exigen y merecen ser abordados conforme a una intención propiamente estética, capaz de reconocerlos y constituirlos como obras de arte, está necesariamente destinado al fracaso: en efecto, al negarse a tener en cuenta la génesis colectiva e individual de este producto de la historia, que debe ser reprodu-*

cido por la educación de manera indefinida, dicha forma de análisis se incapacita para restituírle su única razón de ser, esto es, la razón histórica en que se basa la arbitraria necesidad de la institución” (Bourdieu, 1988, p. 26-27).

Con el discurso sociológico aún en el retrovisor –sabemos que nos será imposible soslayarlo– queremos plantearnos una doble pregunta: ¿existe en el objeto artístico alguna cualidad inherente que determine su contemplación estética?, y ¿qué relación existe entre el disfrute que supuestamente comporta la contemplación estética y la atribución de significado a que sometemos la obra de arte?

La doctrina de *el arte por el arte*, resultado del progresivo “culto a la belleza” que se instauró a partir del Renacimiento, concibe la obra de arte como forma ideal destinada a la pura contemplación estética, desvinculada de toda función social. Buena parte de los movimientos de las vanguardias históricas, al encaminar el arte hacia la abstracción y la disociación radical de la realidad, siguieron inmersos en este paradigma. Otros, sin embargo, cuestionaron radicalmente la idea de la contemplación estética como finalidad única del arte y apostaron por el poder del arte a la hora de transformar la realidad, tratando de restituir su función social y de contribuir a la creación de nuevos órdenes visuales, cognoscitivos y, en definitiva, políticos. La derrota que significó la Segunda Guerra Mundial comportó, no obstante, el desmenuzamiento del proyecto utópico de las vanguardias.

El arte de la posguerra, volviendo a la esfera ideal, aspiró a la internacionalización proponiéndose

it against a discourse that steers out to explain art, the museum and culture sociologically. The question is equally out of place and could be described as naïve. Every subject constructs the object of its study in such a way that certain concepts, certain questions, will be totally inappropriate. The question, in spite of everything, is still meaningful in the context of the museum and is present to a greater or lesser degree in the mind of the visitor to an art exhibition. Let’s take the key term in the question and widen its semantic field a little, replacing it with *aesthetic emotion, or aesthetic enjoyment*. The question now takes on echoes of Kant and seems to force us to dig into the philosophy of art and into aesthetics as a branch of philosophy. What happens, though, is that, just like cultural anthropology, the sociological discipline also takes culture as the object of its analysis, a concept that obviously includes the production of discourses of and about culture, amongst them those composed of the disciplines of philosophy of art and aesthetics. Bourdieu warns us, ‘*Any essential analysis of the aesthetic disposition, the only form considered socially “correct” for dealing with objects designated socially as works of art, that is as objects which at once demand and deserve to be dealt with according to a strictly aesthetic intent, capable of recognising them and constituting them as works of art, is necessarily doomed to failure: indeed, in refusing to take into account the collective and individual genesis of this product of history, which must be indefinitely reproduced by education, this form of analysis loses its capacity to restore its only reason for existence, that*

is the historical reason that is the basis for the arbitrary need for the institution.’ (Bourdieu, 1988, pp. 26-27).

With the sociological discourse still in the rear-view mirror – we know it will be impossible to ignore it-- we want to pose a double question: is there any inherent quality in the artistic object that determines its aesthetic complementation? And what relation is there between the enjoyment supposedly to be found in aesthetic contemplation and the attribution of meaning to which we subject the work of art?

The doctrine of *l’art pour l’art*, a result of the progressive ‘cult of beauty’ that took hold following the Renaissance, saw the work of art as an ideal form destined for pure aesthetic contemplation and detached from any social function. Many of the historical avant-garde movements, in directing art towards abstraction and radical dissociation from reality, continued immersed in this paradigm. Others, though, radically questioned the idea of aesthetic contemplation as the sole end of art and opted for the power of art in transforming reality, trying to restore its social function and contributing to the creation of new visual, cognitive and, in short, political orders. The defeat brought about by the Second World War, though, shattered the utopian project of the avant-gardes.

Post-war art, returning to the ideal sphere, aspired to internationalisation, offering itself as a sort of new Esperanto that took its phonemes and its syntax from the emerging American art (Clair, 1998). Formalism,

como una especie de nuevo esperanto que tomaba sus fonemas y su sintaxis del arte americano emergente (Clair, 1998). El formalismo dio cobertura, desde la crítica de arte, a esta propuesta de lingua franca que pretendía hacer tabula rasa del pasado. “Arte de puro formalismo, no se afirmaba tan resueltamente ‘moderno’, sino por ser el único en pretenderse puro de toda contaminación, sin vínculos con el pasado, sin memoria, sin deudas ni remordimientos. Puesto que el sujeto se había hecho culpable, convenía olvidarlo. Y desaparecido el sujeto de una obra en la que el sentido se había abolido, convenía no disfrutar en adelante más que de un puro juego de formas y colores que nada recordara. Así descontaminado, lavado, purificado, aclarado y escurrido todo indicio de humanidad, todo humor, toda supuración y todo llanto, la obra afirmaba su triunfante autonomía de objeto” (Clair, 1998, p. 74).

La creencia en la posibilidad de un acceso universal al conocimiento del arte en sí, que forma parte, aún hoy en día, de la expectativa socialmente compartida a la que nos enfrentamos en la obra de arte, ejerció una influencia decisiva en la configuración de los museos contemporáneos. El museo, el lugar privilegiado donde el arte podía ser recluido como autónomo en su autorreferencialidad, asumió los principios del formalismo. A pesar del tabú por lo que se refiere a la utilización del término belleza en el discurso de la crítica de arte –como si el uso del término, banal en exceso, comportase una especie de estigma–, la noción filosófica de la estética ocupó un lugar central en la realidad artística de la posguerra. “En sus días de esplendor, el formalismo nos

ofrecía maneras de mirar el arte entendido como objetos internamente compuestos según ciertos principios del diseño. (...) En sí, el formalismo aportó un modo universal de comprender obras de toda clase, independientemente de su origen histórico o cultural y eso, más que ninguna otra cosa, desterraría el modelo progresivo de la evolución artística imperante desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX” (Danto, 2005, p. 182).

A partir de los años sesenta se reemprendió el camino que habían iniciado movimientos como el dadaísmo y, como consecuencia, buena parte de lo que se había considerado parte integrante del concepto de arte fue cuestionado y abolido, “No sólo la belleza o la mimesis: casi todo lo que había ocupado un lugar de relieve en la vida del arte se eliminó de cuajo” (Danto, 2005, p. 23). La expansión casi infinita de los lenguajes del arte, a menudo bajo la consigna de disolver el arte en la vida y desmitificar el sistema del arte, indujo a la generalización de los discursos críticos alrededor del museo. El museo de arte trató de responder buscando nuevas formas de relación y de interacción con la sociedad y, animado por el peso creciente del punto de vista de la antropología cultural en el discurso museológico, reorientó la explotación de sus colecciones bajo un paradigma educativo, simultaneando dos vías: la de la educación artística, lo que se ha acabado denominando capacitación de nuevos públicos, y la de la comprensión cultural, proponiendo la obra de arte como medio para el conocimiento de una cultura o de una época.

La interpretación formalista ha seguido, no obstante, presente en mayor o menor grado. No en

through art criticism, stood up for this proposed lingua franca which wanted to wipe the slate clean. ‘An art of pure formalism, it did not claim so resolutely to be “modern” as to be the only one free of all contamination, without links with the past, without memory, without debts or regrets. Since the subject had become guilty, it was best to forget it. And once the subject had disappeared from a work of art in which meaning had been abolished, it was best from now on to enjoy only a pure play of forms and colours which was not reminiscent of anything. Thus decontaminated, washed, purified, rinsed and wrung of all signs of humanity, all humour, all suppuration and all lament, the work stated its triumphant autonomy as an object’ (Clair, 1998, p. 74).

Belief in the possibility of universal access to knowledge of art for its own sake, something which still, today, forms part of the socially shared expectation which confronts us in a work of art, exerted a decisive influence in the configuration of contemporary museums. The museum, the privileged place in which art could be enclosed and could appear to be autonomous in its self-referentiality, adopted the principles of formalism. Despite the taboo over the use of the word beauty in the discourse of art criticism –as though the use of such a banal term involved some kind of stigma–, the philosophical notion of aesthetics occupied a central position in the artistic reality of the post-war years. ‘In its days of glory, formalism offered ways of looking at art understood as objects internally composed according to certain principles of design. ... In itself, formalism

brought a universal way of understanding works of all sorts, regardless of their historical and cultural origin, and that, more than anything else, was what banished the progressive model of artistic evolution that predominated from the Renaissance until the end of the 19th century’ (Danto, 2005, p. 182).

The 1960s marked a return to the path begun by movements like Dada and, as a consequence, much of what had been considered an integral part of the concept of art was questioned and abolished: ‘Not just beauty or imitation, almost everything that had held an important position in the life of art was rooted out’ (Danto, 2005, p. 23). The almost infinite growth of artistic languages, often with the mission of dissolving art in life and debunking the art system, led to the spread of critical discourses on the museum. The art museum tried to respond by finding new forms of relation and interaction with society and, spurred on also by the growing preponderance of the point of view of cultural anthropology in the museological discourse, reorientated the exploitation of its collections under an educational paradigm, along two simultaneous lines: that of artistic education, what has come to be known as empowerment of new publics, and that of cultural comprehension, proposing the work of art as a means for understanding a culture or a period.

In spite of this, formalist interpretation has remained present to a greater or lesser degree. After all, this was ‘a well-founded error. ... Indeed, if we understand that in the artistic sign form has “approached” content,

vano fue “un error bien fundado. (...) Si entendemos, en efecto, que en el signo artístico la forma se ha ‘acercado’ al contenido, el significante al significado, no puede extrañarnos que haya nacido la ilusión formalista de que el contenido desaparecía o dejaba de tener importancia. (...) Confundiendo, muy burguesamente, valor con esfuerzo, no pudieron entender que tuviera valor ni importancia alguna aquel elemento al que no costaba llegar puesto que la obra de arte, literalmente, nos transportaba a él. (...) Al no notarse, en el signo estético, el paso del significante al significado, pudo pensarse que se había eliminado éste, cuando la realidad era exactamente la contraria: que había sido integrado a la realidad física del signo” (Rubert de Ventós, 1989, p. 381-382). Concepciones como esta, que define la obra de arte como objeto significado o, según la fórmula de Umberto Eco, como obra abierta, que hacían hincapié en la particular naturaleza comunicativa de la obra de arte, indicaron el camino para superar la interpretación formalista. La dimensión comunicativa se ha convertido, desde aquellas formulaciones, en el foco del consenso social actual sobre la concepción del arte. La evolución, además, de las manifestaciones artísticas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, con su ruptura continua de modelos y esquemas, ha puesto progresivamente el acento en el cuestionamiento de los mecanismos de significación que operan en la obra de arte y así nos ha ido educando en el reconocimiento del proceso continuamente abierto que nos ofrece la obra de arte.

Así, pues, podríamos decir, que en el mensaje artístico el peso específico de los recursos formales y la coherencia estructural con que

se presentan se nos imponen y nos detienen en nuestra ansia por ir, sin más, al significado. No dejan cruzar ni pasar de largo, sino que quedan adheridos al significado que encarnan. “La palabra o forma poética sería aquella que nos sorprende y nos habla antes de que tengamos tiempo de pararnos para asimilarla: aquella que ‘excita’ la imaginación, el sentimiento o el mismo pensamiento, porque nos sorprende sin el aparato conceptual idóneo para integrarla, comprenderla y esterilizar así su valor percusivo y progresivo” (Rubert de Ventós, 1989, p. 401). La emoción estética no sería sino el efecto de una especie de cortocircuito de nuestro hábito interpretativo, una “fuga” en nuestro proceso de creación de sentido y un colapso en nuestro mecanismo de atribución de significado. En palabras de Jorge Wagensberg: “La emoción o el goce del arte corresponde (...) al creer conocer de la mente contempladora y a la intensa complicidad que tal cosa supone para con la mente creadora.. (...) Conocer y comprender en arte versa sobre conocer y comprender cuál es la complejidad que inquieta al creador, pero no necesariamente comprender tal complejidad” (Wagensberg, 1985, p. 104).

Identificar la complejidad y pararse, como quien intenta sin éxito retener la imagen de un *déja-vu*. ¿Tiene eso algo que ver con lo que Roland Barthes denomina *punctum* en *La cámara lúcida*? En el ejercicio de explicarse a sí mismo el porqué y el cómo de la atracción que siente por ciertas fotografías, Barthes formula la existencia, en la imagen fotográfica, de dos elementos, el *studium* y el *punctum*. El *studium* tiene que ver con lo que el espectador capta de las intenciones del fotógrafo, lo que, en virtud de

the signifier has approached the meaning, the birth of the formalist illusion of content disappearing or losing its importance should come as no surprise to us. ... Confusing, in true bourgeois manner, value with effort, they failed to understand that any value or importance could be attached to that element which was easily reachable because the work of art literally transported us to it. ... As the passage from signifier to meaning in the aesthetic sign was not noticed, it may have been thought that meaning had been eliminated, when in fact it was exactly the opposite: it had become part of the physical reality of the sign’ (Rubert de Ventós, 1989, pp. 381-382). Concepciones such as this one, which defines the work of art as the *object signified*, or, according to Umberto Eco’s formula, as an open work, putting the accent on the particular communicative nature of the work of art, pointed out the way round the formalist interpretation. The communicative dimension has, since these formulations, become the focus for the present social consensus on the conception of art. What’s more, the evolution of artistic manifestations during the second half of the 20th century, with their constant breaking with models and patterns, has gradually put the accent on questioning the signifying mechanisms acting within the work of art, and this is how we have been educated in the recognition of the continuously open process offered to us.

We might say, then, that in the artistic message the specific weight of the formal resources and the structural coherence with which they are presented prevail and halt us in our urge to get straight to the meaning. They cannot be sidestepped or ignored, but remain attached

to the meaning they have. ‘The poetic word or form is the one that takes us by surprise and speaks to us before we have time to prepare to assimilate it: the one that “excites” the imagination, feeling or even thought, because it surprises us without the right conceptual apparatus for integrating and understanding it and therefore sterilising its percussive and progressive value’ (Rubert de Ventós, 1989, p. 401). The aesthetic emotion is the effect of a kind of short circuit in our interpretative habit, a ‘leak’ in the process by which we create meaning and a breakdown in our mechanism for attributing meaning. In the words of Jorge Wagensberg, ‘The emotion or enjoyment of art corresponds ... to the contemplating mind’s belief that it knows and to the close complicity this involves for the creating mind. ... Knowing and understanding in art are about knowing and understanding what complexity concerns the creator, but not necessarily about understanding that complexity’ (Wagensberg, 1985, p. 104).

Identifying the complexity and halting, like someone trying unsuccessfully to retain the image of a sense of *déja vu*. Has this got anything to do with what Roland Barthes calls the *punctum* in *Camera Lucida*? In the process of explaining to himself how and why he feels attracted to certain photographs, Barthes formulates the existence in the photographic image of two elements, the *studium* and the *punctum*. The *studium* is related to what the observer grasps of the photographer’s intentions, that which the observer can ‘read’ in the image, without any

la pertenencia al mismo universo cultural, el observador puede “leer” sin esfuerzo en la imagen. El *punctum* es algo que perturba el *studium*, “que surge de la escena como una flecha y viene a clavarse” (Barthes, 1980, p. 48). Sin *punctum* las fotografías solo despiertan en Barthes un interés vago, desapasionado. El *punctum* se encuentra, como por azar, en un detalle que cambia la lectura que la gente hace de la imagen, “se trata de una agitación interior, (...) la presión de lo indecible que se esfuerza para ser dicho” (Barthes, 1980, p. 48). El *punctum* induce a la intensificación de la mirada. “Si una fotografía me gusta, si me atrae, si estoy un rato contemplándola, ¿Qué hago durante ese rato? La miro la escrutó, como si quisiera saber más cosas sobre el objeto o la persona representados. (...) tengo ganas de ampliar aquel rostro para verlo mejor, para conocer su verdad (...) descompongo las fotografías y las amplío y, por decirlo así, las paso al ralenti para tener tiempo, finalmente, de saber. La fotografía justifica este deseo, aunque no lo pueda satisfacer” (Barthes, 1980, p. 129).

Deseo (de saber) insatisfecho. No deja de resultar paradójico que las artes plásticas, aunque pasen por ser la manifestación del Arte por excelencia, producen para el consumo cultural obras en cierto modo “fallidas”, pues no parecen proporcionar el placer que prometen. Sabemos que esto puede interpretarse en la lógica de la distinción (Bourdieu, 1998) que sitúa las creaciones de las artes plásticas como los bienes culturales más distinguidos, lo que implica que sean los más “difíciles”; difíciles de apropiarse de ellos materialmente por su precio de mercado, pero también difíciles, quizá hasta la imposibilidad,

de apropiarse de ellos simbólicamente. Lo cierto es, no obstante, que el secreto atrapa. “Si está hecha para ser vista, contemplada, ¿por qué la pintura con su densidad nos captura y alarga la visión? Quizá es que tiene algo que no debería poderse ver. Su secreto, ausente pero representado, engancha la mirada que, sin embargo, no consigue verlo. Y así vamos mirando” (Salabert, 1986, p. 83).

Si la obra de arte se comporta, como el erotismo en contraposición a la pornografía, prolongando el placer que produce la intuición de lo que no se ve, el placer que obtenemos de ello es, en primera instancia, el placer de la espera, “Puesto que la emoción nace al interrumpirse la regularidad, la tendencia a la forma buena, (...) intervienen unas expectativas: previsiones de la solución, prefiguraciones formales en las cuales se resuelve la tendencia inhibida. Como la inhibición perdura, emerge un placer de la espera, casi una sensación de impotencia ante lo desconocido; y, cuanto más inesperada es la solución, más intenso es el placer al verificarse” (Eco, 1992, p. 55). El hecho de que la obra de arte parezca referirse a muchas cosas a la vez y a ninguna en concreto produce esta sensación de espera placentera, de espera de un significado que no acabamos de captar, no fundamentalmente ambiguo pero inmensamente rico en connotaciones. Se entiende, entonces, lo que quería expresar Miró: “No excluyo la posibilidad de que, al mirar uno de mis cuadros, un hombre de negocios descubra el modo de hacer un negocio; o, un sabio, la forma de resolver un problema. (...) La solución que constituye el cuadro es una solución de orden general aplicable a todo tipo de ámbitos distintos”. (“Joan Miró. (1893-1993)”, 1993, p.427).

effort, by virtue of belonging to the same cultural universe. The *punctum* is something that disturbs the *studium*, ‘that shoots out of the scene like an arrow and pierces me’ (Barthes, 1980, p. 48). Without the *punctum*, photographs arouse only a vague, unfeeling interest in Barthes. The *punctum* is found, almost by chance, in a detail that changes the way people read the image; ‘it is the inner agitation, ... the pressure of the unsayable struggling to be said’ (Barthes, 1980, p. 48). The *punctum* induces an intensification of the gaze. ‘If a photograph pleases or attracts me, I spend a little time looking at it. What do I do during that time? I look at it, I scrutinise it, as though wanting to find out more about the object or the person represented. ...I feel like enlarging that face to see it better, to know its truth ... I decompose photographs and enlarge them and, so to speak, I slow them down, in order to have time to know at last. The photograph justifies this desire, even if it cannot satisfy it’ (Barthes, 1980, p. 129).

A desire (to know) unsatisfied. It is paradoxical that the visual arts, despite being thought of as the prime manifestation of art, produce what in a way are ‘failed’ works for cultural consumption, because they do not seem to produce the pleasure they promise. We know this can be interpreted according to the logic of distinction (Bourdieu, 1998), which positions the creations of the visual arts as the most distinguished cultural assets, implying that they are the most ‘difficult’; difficult to appropriate materially, because of their market price, but also difficult almost to the point of impossibility to appropriate symbolically. The fact

is, though, that the secret is that it traps us. ‘If it’s made to be seen, contemplated, why does painting with its density capture us and extend vision? Perhaps it has something we shouldn’t be able to see. Its secret, absent but represented, catches the eye, which nevertheless fails to see it. And so we keep looking’ (Salabert, 1986, p. 83).

If the work of art acts, like eroticism as opposed to pornography, by extending the pleasure caused by the intuition of what can not be seen, the pleasure we obtain from it is, in the first instance, the pleasure of waiting. ‘Since emotion arises when regularity, the tendency to the right form, is broken, ... certain expectations intervene: forecasts of the solution, formal prefigurations in which the inhibited tendency is resolved. Since the inhibition persists, a pleasure in waiting emerges, almost a feeling of impotence before the unknown, and the more unexpected the solution is, the more intense is the pleasure of verification’ (Eco, 1992, p.55). The fact that the work of art seems to refer to many things at once and to none in particular produces this feeling of pleasurable waiting, of waiting for a meaning we can not quite grasp, not because there is no meaning, but because there is too much of it. This is why the artistic message is fundamentally ambiguous but immensely rich in connotations. We understand, now, what Miró wanted to express: ‘I do not rule out the possibility that, in looking at one of my pictures, a businessman might find the way to do business, or a sage the way to resolve a problem. ... The solution making up the picture is a general solution applicable to all sorts of different spheres’. (“Joan Miró. (1893-1993)”, 1993, p.427).

MUSEOGRAFÍAS DESCENTRADAS (A PROPÓSITO DE LA MUSEO- GRAFÍA)

Como hemos dicho, quien concibe y realiza una exposición no hace más que ponerse en el lugar del visitante (un visitante, por definición, altamente cualificado). La museografía consistirá, pues, en la recreación de las condiciones (intelectuales y sensoriales) que han regido en el encuentro con la obra de arte (imaginado o real) de quien concibe la exposición. Todo lo que la museografía desplegará: informaciones, elecciones, omisiones, puntos de vista, acentos..., responde al intento de hacer presente el equipamiento cognoscitivo de quien concibe la exposición con la pretensión de transferirla a los visitantes.

El autor de la museografía no es, no obstante, salvo en casos muy concretos, una única persona, sino un equipo. Por regla general, el equipo se configura al modo de un triángulo, cuyos vértices estarían ocupados por, en primer lugar, quien o quienes representen los intereses, la visión y la misión del museo; en segundo lugar, quien o quienes se encarguen de aportar los contenidos científicos pertinentes a la exposición, y, en tercer lugar, el diseñador o el equipo encargado de diseñar el dispositivo expositivo. La definición del discurso que la exposición encarnará será el resultado de la negociación entre estos tres vértices. La exposición resultante responderá, pues, al espacio de intersección de las concepciones y de las sensibilidades de dichos tres vértices. Si en el museo tradicional era la figura del conservador quien construía de inicio a fin la exposición, la conciencia de la naturaleza comunicacional de la exposición fruto de la reflexión museológica de las últimas décadas y la intro-

ducción de nuevos lenguajes y nuevas técnicas en el campo de la museografía han mostrado la existencia de varios roles y de las diversas funciones que concurren en ella. La función del conservador/comisario ha tendido a quedar circunscrita al establecimiento del programa “científico” de la exposición, mientras que se delega en el diseñador la traducción de este programa a un dispositivo comunicativo implantado en el espacio. El peso simbólico de las colecciones y la “sacralización” de la obra de arte han hecho, sin embargo, que el museo de arte haya sido, entre todas las tipologías de museo, el más renuente en este sentido.

Dicho reparto de responsabilidades en el proceso de creación de la exposición se identifica también más claramente en las exposiciones temporales que en la configuración de la exposición permanente. La exposición temporal es, por definición, más acotada. Tiene una duración determinada y se ubica en espacios menos “marcados” arquitectónicamente en comparación con los espacios reservados a las colecciones permanentes, lo que permite un mayor grado de “libertad” en la praxis museográfica. Debe tenerse en cuenta, además, que la museografía, entendida en un sentido amplio, no es tan solo lo que se construye puertas adentro de las salas, sino que se extiende a todo lo que da visibilidad a la muestra. En este sentido, las exposiciones temporales, con un título determinado, una identidad visual definida y repetida en varios soportes y medios de comunicación y un programa de actividades organizado en su entorno se identifican con más claridad como productos de consumo culturales sometidos a una lógica de producción similar a la

OFF-BALANCE MUSEOGRAPHY (ON MUSEOGRAPHY)

As we said above, when someone conceives and presents an exhibition, all they are doing is putting themselves in the place of the visitor (by definition, a highly qualified visitor). Museography, then, consists in recreating the intellectual and sensorial conditions that have governed the encounter with the work of art (imagined or real) of the person conceiving the exhibition. Everything that museography will bring to bear –information, choices, omissions, points of view, accents...– responds to the attempt to present the cognitive equipment of the person conceiving the exhibition with the object of transferring it to visitors.

Museography, though, except in very specific cases, is not the work of one person but of a team. Generally speaking, the team takes the form of a triangle, whose vertices are occupied by, first of all, the person or people representing the interests, vision and mission of the museum; secondly, the person or people responsible for providing the scientific contents relevant to the exhibition, and thirdly, the designer or team in charge of designing the exhibition apparatus. The definition of the discourse embodied in the exhibition will be the result of the negotiation between these three vertices. The resulting exhibition will therefore respond to the space in which the conceptions and sensibilities of these three vertices intersect.

Whereas in the traditional museum the curator was the figure who constructed the exhibition from beginning to end, awareness of the communicational

nature of the exhibition as a result of museological reflection in recent decades and the introduction of new languages and new techniques in the field of museography have revealed the existence of the various roles and various functions concurring in it. There has been a tendency to reduce the role of the curator to establishing the ‘scientific’ programme of the exhibition, while the translation of this programme to a communicative device set in space is left to the designer. The symbolic weight of the collections and the ‘sacralisation’ of the work of art, though, mean that of all museum typologies, the art museum has been the most reluctant to follow suit.

This distribution of responsibilities in the process of creating an exhibition is also associated more clearly with temporary exhibitions than with the permanent exhibition set-up. The temporary exhibition, by definition, is more limited. It has a fixed duration and is located in spaces that are less ‘marked’ architecturally in comparison with the spaces reserved for permanent exhibitions. This allows for a greater degree of ‘freedom’ in museographic praxis. In addition, we must remember that museography, in its broadest sense, is not just what is constructed inside the exhibition rooms, but extends to everything that confers visibility on the exhibition. In this respect, temporary exhibitions, with a specific title, a defined visual identity repeated across different media, the press and a programme of activities organised around them, are more clearly associated with cultural consumer products subjected to a production logic similar to

de los espectáculos musicales o teatrales, o del cine.

Es, obviamente, en la creación de nuevos museos y en la remodelación de los ya existentes, donde la museografía de la exposición permanente adquiere relevancia. Las interrelaciones entre la arquitectura del museo y la exposición son un lugar común en la reflexión museográfica. Por otro lado, la adecuada inserción de la exposición en el espacio que construye la arquitectura se convierte en uno de los retos principales de la praxis de la museografía. Diríamos que el edificio es, a la exposición, lo que el marco es al cuadro. El marco, en la pintura tradicional, tiene la función de delimitar la obra en relación al entorno físico que la rodea. Además de permitir el ejercicio de todas las funciones de la institución, la arquitectura del museo marca los límites de lo que puede ser o no la exposición. El edificio tiene que contener la exposición y la exposición, a su vez, debe incorporar el edificio. Esta doble incorporación puede resultar fluida, en el caso de que el proyecto arquitectónico haya asumido en su programa un proyecto museológico y unos requisitos museográficos definidos, o puede resultar problemática si el programa arquitectónico no ha tenido en cuenta estos aspectos. De todos modos, esta cuestión no está nunca exenta de complejidad. Asumir la arquitectura del edificio como parte integrante y significativa de la exposición es también responsabilidad de la museografía.

La exposición permanente de los museos de arte que, a pesar de existir como museos desde hace muchos años, no han logrado contar con unas instalaciones en condiciones hasta fecha muy reciente, a diferencia de los grandes museos consolidados desde hace siglos, ha estado a menudo con-

dicionada por el hecho de que la museografía se ha concebido con la necesidad de demostrar que las colecciones se tratan de conformidad con los estándares actuales y en correspondencia con el valor intrínseco de los objetos. Los parámetros de calidad objetiva (condiciones de conservación, eficacia de la vitrinas, etc.) se traducen en una museografía que, por encima de todo, transmite el discurso retórico del museo que tiene necesidad de mostrarse como un museo "de verdad". Este hecho, que responde a la voluntad de transmitir la importancia del valor simbólico del museo, no es sino una dimensión más del mismo fenómeno que nos ha llevado, con buen criterio, a concebir la institución-museo como vector de transformación del tejido urbano donde se inserta, y a la magnificación, quizá con no tan buen criterio, del componente espectacular del edificio del museo. El resultado de la museografía ha sido, en estos casos, quizá monótono en exceso y considerablemente costoso en el plano económico. En la medida, además, en que se tiende a asociar demasiado unívocamente coste económico con valor, el uso social del museo parece que corra el peligro de quedar reducido al puro conocimiento y reconocimiento de su existencia.

Desde el punto de vista del visitante, pues, el producto cultural a consumir, en el caso de la visita a la exposición permanente de un museo, es el propio museo. La museografía de la exposición permanente ya no se identifica sino como una dimensión más del objeto-museo. En el caso extremo, el museo fagocita la exposición. *"Como muchos otros nuevos museos, sus colosales espacios están diseñados para acomodarse al campo ampliado del arte de posguerra: de Andre, Serra, Oldenburg y sus diversos descendientes. Pero*

that of musical shows, theatrical performances or the cinema.

The creation of new museums and the remodelling of existing ones is, of course, where the museography of the permanent exhibition really comes into its own. The interrelations between the museum architecture and the exhibition are a commonplace in museographic thinking. At the same time, properly inserting the exhibition in the space constructed by the architecture becomes one of the main challenges of museographic praxis. We might say that the building is to the exhibition what the frame is to the picture. The frame, in traditional painting, has the job of delimiting the work with respect to its physical surroundings. As well as allowing the exercise of all the institution's functions, the museum's architecture marks the limits of what the exhibition can and can not be. The building has to contain the exhibition and the exhibition, in turn, has to incorporate the building. This twofold incorporation can be fluid, if the architectural project has a programme that caters for a museological project and certain defined museographic requirements, or it can be troublesome, if the architectural programme has not taken these aspects into account. Whatever happens, this question is never exempt of complexity. Catering for the architecture of the building as an integral and significant part of the exhibition is also the responsibility of the museography.

The permanent exhibition of art museums which, despite having been in existence for many years, have not managed to acquire suitable premi-

ses until very recently, unlike the great museums established centuries ago, has often been heavily conditioned by the fact that the museography has been conceived with the need to demonstrate that the collections are treated in a way that conforms to current standards and in keeping with the intrinsic value of the objects. The parameters of objective quality (conditions of conservation, efficacy of display cases, etc.) translate into museography which above all conveys the rhetorical discourse of the museum that feels the need to show itself as a 'real' museum. This fact, which responds to the wish to convey the importance of the museum's symbolic value, is nothing more than just another dimension of the same phenomenon that has, quite rightly, led us to conceive the museum institution as a vector for transforming the urban fabric it forms part of, and, perhaps not so rightly, to magnify the spectacular side of the building and the museum. The result of museography in these cases has perhaps been excessively monotonous and considerably costly on the economic level. What's more, to the extent that we tend rather too unambiguously to associate economic cost with value, social use of the museum seems to run the risk of being reduced to pure knowledge and acknowledgement of its existence.

From the point of view of the visitor, then, the cultural product to be consumed, in the case of a visit to a museum's permanent exhibition, is the museum itself. The museography of the permanent exhibition is now only identified as one more dimension of the object-museum.

en realidad tales museos hacen trampa con este arte: su gran escala, en principio planteada como desafío al museo moderno, la utilizan como pretexto para convertir el museo contemporáneo en un gigantesco espacio para que pueda engullir cualquier arte, no digamos a cualquier espectador entero. En una palabra, los museos como el de Bilbao utilizan la ruptura del arte de posguerra como una licencia para volverlo a acorralar y, al hacerlo, abrumar al espectador” (Foster, 2002, p. 37).

Con la arquitectura icónica como emblema del museo, lo que acaba siendo objeto de visita es el edificio y, del edificio, básicamente la fachada. Desde siempre, el edificio del museo se había querido imponente, expresión de autoridad y al mismo tiempo de fortaleza. La combinación de grandilocuencia y opacidad hacía pensar en el “tesoro” que preservaba su interior, y provocaba el deseo de entrar en él y gozar, de este modo, de las colecciones. “El museo contemporáneo, en tanto que arquitectura, se presenta, así, como una mirada a la inversa, como se le da la vuelta al dedo de un guante. Ya no es el lugar de una mirada, es el lugar de la reversión de la mirada. (...) Esos museos en los que no se entra sin un cierto malestar –pues allí donde pensábamos hallar una presencia, solo encontramos un vacío– se han multiplicado en los últimos diez o quince años en el mundo occidental” (Clair, 1998, p. 110).

La lógica del paradigma cultural en el que estamos inmersos exige visibilidad y espectacularidad a los productos que se ofrecen al consumo y que este consumo se presente en forma de acontecimiento. “Hoy en día lo que el

museo expone sobre todo es su propio valor de espectáculo: ése es el principal punto de atracción y el principal objeto de reverencia. (...) la experiencia visual se traslada no sólo a la forma exposición, sino al edificio museo como espectáculo; es decir, como una imagen que puede circular por los medios de comunicación al servicio de la marca propia. Esta imagen quizá sea la forma primordial de arte público hoy en día” (Foster, 2002, p. 82).

Cada vez más, el icono es el edificio y no las obras de arte que alberga. Ya hace tiempo que los museos de arte parecen acusar esta tendencia a la pérdida de “fe” en las colecciones. La necesidad de crear acontecimientos para el consumo hace que los esfuerzos se orienten a la realización de exposiciones temporales capaces de conseguir un buen impacto mediático y, en última instancia, buenos rendimientos políticos y, a poder ser, económicos. En este sentido, sin embargo, los museos parecen estar en cierta desventaja en comparación con los centros culturales. Estos últimos, sin la carga simbólica que sí tiene el museo –y el gasto que conlleva–, han podido concentrar los recursos económicos en dotar a las exposiciones temporales de más espectacularidad, programar con más libertad exposiciones de éxito fácil y, finalmente, programar más en una misma temporada.

Visto así, la exposición permanente ha perdido un cierto grado de centralidad y, por lo menos, ha dejado de ser aquel lugar privilegiado en el que el museo construía su discurso. La exposición ha pasado a ser un “terreno de juego” más de los varios que el museo pone al alcance del visitante. La voluntad, además, de incrementar y diversificar los pú-

In the most extreme case, the exhibition is devoured by the museum. ‘Like many other new museums, its colossal rooms are designed to accommodate the enlarged field of post-war art: Andre, Serra, Oldenburg and their various descendants. But in fact these museums are cheating with this art: they use its large scale, originally conceived as a challenge to the modern museum, as a pretext to turn the contemporary museum into a gigantic space that can swallow up any art whole, not to mention any observer. In a word, museums like the one in Bilbao use the breakthrough of post-war art as a licence to once again enclose it and in doing so to overwhelm the observer’ (Foster, 2002, p. 37).

With iconic architecture as an emblem of the museum, the ultimate object of the visit is the building and, of the building, basically the façade. The museum building has always aimed to be imposing, an expression of authority and, at the same time, of strength. The combination of grandeur and opacity made people think of the ‘treasure’ preserved in its interior and provoked a desire to go inside and enjoy the collections. ‘The contemporary museum, insofar as it is architecture, is in this way presented as a gaze turned inside out, the same as the finger of a glove can be turned inside out. It is no longer the place one looks, it is the place where looking is inverted. ... Those museums in which one cannot enter without a certain feeling of unease –because where we expected to find a presence we find only a void– have multiplied in the last ten

or fifteen years in the western world’ (Clair, 1998, p. 110).

The logic of the cultural paradigm we are immersed in demands visibility and spectacularity in the products offered for consumption and that this consumption should be presented in the form of entertainment. ‘Nowadays, what the museum exhibits above all is its own value as a spectacle: that is the main focus of attraction and the main object of worship. ... The visual experience is transferred not only to the exhibition form, but to the museum building as a spectacle; in other words, as an image that can circulate in the media at the service of its own brand. This image is possibly the primordial form of public art today’ (Foster, 2002, p. 82).

The icon is increasingly the building and not the works of art it contains. For a long time art museums seem to have shown this trend towards a loss of ‘faith’ in the collections. The need to create events for consumption means that efforts are directed at putting on temporary exhibitions that can make a good splash in the media and, ultimately, good political and, if possible, economic returns. In this respect, though, museums seem to be at a certain disadvantage in comparison with cultural centres. Cultural centres, without the symbolic charge the museum does have –and the expense this involves–, have been able to concentrate financial resources on making temporary exhibitions more spectacular, programming easily successful exhibitions with more freedom and, finally, programming more during a single season.

⁹ www.conca.cat/publicacions

blicos, ha encontrado una buena vía en el entorno virtual donde el museo puede segmentar su oferta casi *ad infinitum*. La presencia en la red ya no se puede considerar como un “además” de la actividad del museo, se debe entender como un verdadero museo virtual. Este aspecto cada vez más polimórfico del museo implica la multiplicidad y el cruce de los discursos interpretativos. Un ejemplo sería el Musée du Quai Branly. Heredero del Musée de l’Homme que crearon Georges-Henri Rivière y Claude Lévi-Strauss, el Musée du Quai Branly se ha reinventado en un edificio icónico, “de autor”, que se expande en forma de jardín para hacerse significativo a ojos de la población. La opción museográfica parece privilegiar el punto de vista estético. Aunque quita protagonismo al enfoque antropológico y aboca al visitante al placer de observar los objetos, el discurso contextualizador de la antropología, sin embargo, continúa presente. Ya no dirige, no obstante, la visita; la acompaña en paralelo. La interpretación estetizante y universalista que se desprende de la museografía puede entenderse como la prolongación de la antigua mirada colonial, pero también como la puerta de entrada, aunque no la única, si la más efectiva, del visitante al diálogo entre las culturas que preconiza el propio museo. *“La opción por la estética ha restado sin duda protagonismo a los antropólogos, por cuanto es otra la mirada que sirve para la lectura de sus colecciones, pero al mismo tiempo quizás ese mismo tratamiento estético que tanto se critica pueda ser un pretexto para reencontrar al público desinteresado por el tratamiento exclusivamente etnológico”* (Roigé, 1993, p. 37).

Pocas veces encontramos a la vista del público la explicitación de los criterios que han servido de base al planteamiento museográfico. El museo Rietberg de Zurich es una excepción. El núcleo de la colección que expone tiene su origen en la donación del barón Eduard von der Heydt y el espíritu con el que se configuró, de buen principio, el museo fue el de reflejar la mirada estética del coleccionista. Los sucesivos reemplazos y ampliaciones del museo se han mantenido fieles a este espíritu. Las vitrinas, los colores de las salas y la iluminación se han escogido en armonía con las obras con el deseo de que el visitante disfrute de las obras por ellas mismas. El museo, que se autodefine como una obra de arte, ha renunciado conscientemente a colocar textos, mapas y otros recursos explicativos en competencia con las obras. La contextualización de los objetos se resuelve con audioguías, guías impresas y pequeñas exposiciones temporales. En el texto de presentación de una de estas exposiciones se recuerda la orientación del museo, fiel a su fundador, y no se esconde que, no obstante, las obras expuestas fueron creadas en un contexto que no tiene nada que ver con el de ese espacio. Se explica, además, que el museo ha creado un departamento de multimedia encargado de poner al alcance del público los contenidos que conforman una especie de historia particular de cada objeto, a través de estos nuevos medios. Ya no se trata de un discurso contextualizador, sino de un discurso diferente que se hace emerger sin entrar en contradicción con el discurso que impulsa la museografía. El museo Rietberg, pues, no se redefine sino que enriquece encajando un nuevo punto de vista sin desmentirse a sí mismo. Volviendo al caso del Musée du Quai Branly, ¿se ha transformado en un museo de arte? Podría-

Seen in this light, the permanent exhibition has lost a certain degree of centrality, it is no longer that privileged place where the museum constructed its discourse. The exhibition has become one more ‘playing field’ of the several the museum makes available to visitors. In addition, the wish to increase and diversify publics has found a useful resource in the virtual sphere, where the museum can segment its offer almost *ad infinitum*. Network presence can no longer be thought of as an ‘add-on’ to the museum’s activities; it must be seen as a true virtual museum. This increasingly polymorphic aspect of the museum implies multiplicity and interlacing of interpretative discourses. One example is the Musée du Quai Branly. The heir to the Musée de l’Homme set up by Georges-Henri Rivière and Claude Lévi-Strauss, the Musée du Quai Branly has been reinvented in an iconic ‘designer’ building that extends in the form of a garden to become meaningful in the eyes of the population. The museographic option seems to favour the aesthetic point of view. Although it reduces the role of the anthropological approach and leads the visitor to the pleasure of observing the objects, the contextualising discourse of anthropology is nevertheless still present. However, it no longer directs the gaze; it runs parallel to it. The aesthetic, universalist interpretation emerging from the museography can be understood as an extension of the old colonial gaze, but also as the visitor’s doorway (if not the only one, at least the most effective) into the dialogue between cultures preached by the museum itself. ‘The option for aesthetics has undoubtedly diverted attention

from the anthropologists, as their collections are read in a different light, but at the same time perhaps that same aesthetic treatment that is so criticised can be a pretext for a reunion with the public disenchanted by the exclusively ethnological treatment’ (Roigé, 1993, p. 37).

Rarely do we find the criteria that have provided the basis for a museographic approach made explicit to the eyes of the public. The Rietberg museum in Zurich is an exception to this. The nucleus of the collection exhibited there has its origin in the donation by Baron Eduard von der Heydt and the spirit in which the museum was set up from the very beginning was intended to reflect the aesthetic gaze of the collector. Successive replacements and enlargements of the museum have remained faithful to this spirit. The displays, the colours of the rooms and the lighting have been chosen in harmony with the works of art in the hope that the visitor will enjoy the works in their own right. The museum, which describes itself as an art museum, has deliberately decided against the use of texts, maps or any other form of explanation in competition with the works. The objects are placed in context with the help of audio-guides, printed guides and small temporary exhibitions. The presentation literature for one of these exhibitions reminds us of the museum’s orientation, which remains faithful to its founder, and at the same time it does not hide the fact that the works exhibited were created in a context that bears no relation to the context of this setting. It also explains that the museum has set up a multimedia department which is

mos decir que no, como mínimo, en la medida que no es un museo de arte, del mismo modo que lo son el Louvre o el Prado. A pesar de los cambios de nombre, el peso de la historia de la institución no se puede, ni se quiere seguramente, ignorar. Con una cierta ironía podríamos llegar, como hace Arthur Danto, a la conclusión de que *“En principio, supongo, los grandes museos del mundo occidental –el Louvre, el Metropolitan, el Prado, los Uffizi– podrían entenderse como museos antropológicos, en los que casualmente la cultura es la nuestra”* (Danto, 2005, p. 182).

La adscripción disciplinar se tambalea quizá porque lo que pone ahora de manifiesto el manifiesto es precisamente la contingencia de sus discursos “científicos” de referencia. El museo expone, junto con las obras, los discursos disponibles para su interpretación. Esta es la gran diferencia, a nuestro parecer, entre una exposición permanente y una temporal. En la exposición temporal convenimos que es lícita la existencia de una tesis, de un punto de vista interpretativo privilegiado. Y lo hacemos constar en los créditos. Damos por hecho, o deberíamos hacerlo, que la interpretación que se propone no agota las posibilidades del objeto, pero museográficamente minimizamos este hecho. En la exposición permanente esto ya no está tan claro. Quizá debería darse más margen a los objetos y que la escritura de los discursos interpretativos –¿qué es, sinó, la museografía?– adopte el aspecto de un palimpsesto en el que las huellas de anteriores interpretaciones no queden completamente borradas.

Quisiéramos hacer aquí un apunte en relación con la especificidad del museo de arte contemporáneo. Más allá de intentar acotarlo sobre la base de la datación de las obras que colecciona y expone, el museo de arte contemporáneo podría definirse por

la inevitable provisionalidad del juicio de valor que implica la selección de unas determinadas obras y no de otras. El debate alrededor de lo que los artistas proponen como arte está inscrito en el alma del museo de arte contemporáneo. Es algo que no se puede soslayar. La posición del museo en este debate implica siempre una apuesta, efectuada, si se quiere, desde una óptica privilegiada, pero nunca exenta de riesgo. Esta apuesta y este debate le son inherentes e implican necesariamente al visitante. En el museo de arte no contemporáneo, este debate se da por cerrado y el juicio en relación con el valor de la obra que se expone está fuera de dudas. El visitante, en una exposición de arte contemporáneo, por el contrario, es consciente de que este debate al que nos referimos está abierto e implícita o explícitamente participa en él. Encuentra sentido aunque sea negando cualquier sentido a las obras que ve. Es por ello seguramente que la exposición de obras de arte contemporáneo es refractaria a las estrategias habituales en la museografía de otros tipos de exposiciones. La obra de arte contemporáneo lleva, por decirlo así, su particular “manual de instrucciones”, más allá de que el autor esté presente en él. El arte contemporáneo incorpora en su propuesta una propuesta de recepción; renueva los modos de recibir el arte interpellando al espectador y también las formas de exponer, de las que tratamos de aprender aquellos que nos dedicamos a la museografía.

Si podemos hacer una “lectura museográfica” de muchas de las propuestas del arte contemporáneo es porque están configuradas como pequeños, o no tan pequeños, dispositivos expositivos. La intencionalidad artística, sin embargo, presupone, al menos en la mayoría de los casos, un riguroso dimensionamiento de los medios utilizados, como mínimo en comparación con los “artefactos” que, con lenguajes similares, están

responsable for making available to the public the contents making up a sort of private history of each object, through these new media. This time it is not a contextualising discourse, but a different discourse that emerges without entering into conflict with the discourse imposed by museography. The Rietberg museum, then, does not redefine itself, but enriches itself by accommodating a new point of view without contradicting itself. Returning to the case of the Musée du Quai Branly, has it been transformed into an art museum? We could say no, at least insofar as it is not an art museum in the same way the Louvre or the Prado are. In spite of the changes in the name, the weight of the institution’s history can not be ignored, and probably nobody wants to. With some irony, we could reach the same conclusion as Arthur Danto, who says, ‘In theory, I suppose, the great museums of the western world –the Louvre, the Metropolitan, the Prado, the Uffizi– could be considered anthropological museums, in which the culture happens to be ours’ (Danto, 2005, p. 182).

Disciplinary classification is difficult perhaps because what the museum now makes clear is precisely the contingent nature of its referential ‘scientific’ discourses. The museum exhibits, along with the works, the discourses available for their interpretation. This is the great difference, in our opinion, between a permanent exhibition and a temporary one. In the temporary exhibition we are agreed that the existence of a thesis, of a privileged interpretative point of view is legitimate. And we record it in the credits. We take it for granted,

or we ought to take it for granted, that the interpretation put forward does not exhaust the possibilities of the object, but museographically we minimise this fact. In the permanent exhibition things are not so clear. Perhaps we need to make more room for the objects and let the writing of interpretative discourses (what else is museography, if not?) take the form of a palimpsest where traces of earlier interpretations are not entirely obliterated.

We would like here to make a remark in relation to the specific nature of the museum of contemporary art. Rather than try to delimit it on the basis of the dates of the works it collects and exhibits, the museum of contemporary art could be defined by the inevitably provisional nature of the value judgement involved in selecting certain works and not others. The debate around what artists propose as art is inscribed in the soul of the museum of contemporary art. It is something it cannot escape. The position of the museum in this debate always implies a wager, one made from a position of advantage, if you like, but never free of risk. This wager and this debate are inherent to it and necessarily involve the visitor. In the museum of non-contemporary art, this debate is closed and the judgement regarding the value of the work exhibited there is not in question. The visitor to an exhibition of contemporary art, on the other hand, realises that this debate we mention is ongoing and implicitly or explicitly takes part in it. He sees the sense in it even if he denies any meaning to the works he sees. This is probably why

concebidos para otros propósitos, como por ejemplo espectáculos inaugurales de actos emblemáticos o, incluso, determinados tipos de escenografías teatrales. Es, precisamente, este rigor en el uso de los medios lo que se puede reivindicar como modelo para la praxis de la museografía. Dicho claramente, si no existe objeto patrimonial no existe museografía. Y esto no solo significa que existan objetos en exposición, sino que todas las estrategias y todos los medios, sea cual fuera la naturaleza que la museografía dispone y despliega en la exposición, estén al servicio del encuentro entre el visitante y los objetos. No es necesario recordar que si algo tenemos, ciertamente, en los museos, son colecciones, objetos patrimonializados, y la responsabilidad del museo consiste en asegurar su uso social, proponiendo estrategias de interpretación que permitan su apropiación por el público.

Más aún en los tiempos que corren, la museografía de los museos de arte tiene que explorar nuevas vías y encontrar formas diferentes de utilizar las colecciones permanentes. La creación de exposiciones temporales dentro de las exposiciones permanentes es una de ellas. Se pueden hacer lecturas nuevas, y diversas, sobrepuestas a la exposición permanente. En este sentido, el concepto de “puesta al día” se ajusta más que el de remodelación. El intercambio temporal de obras importantes entre museos y entre museos y otras instituciones que organizan exposiciones deberá entenderse más como una vía de proyección y como una ampliación virtual de los espacios de museo que como una pérdida de visibilidad de la exposición permanente. La relación con otras tipologías de museos puede también resultar productiva, provocando la irrupción en el espacio del museo de arte de discursos y estrategias provenientes de territorios diferentes al del arte. Los museos tienen que “sacar

pecho” a través de las obras que custodian y devolver a las colecciones el protagonismo que a menudo los recursos escenográficos, audiovisuales y multimedia –explotados con más profusión en museos de ámbitos diferentes al del arte– les han quitado. El espectáculo ya lo tenemos en las propias obras, solo hay que saberlo ver y saberlo deshacer.

the exhibition of works of contemporary art resists the strategies usually employed in the museography of other types of exhibition. The contemporary work of art brings its own ‘instruction manual’, so to speak, regardless of whether the artist is present. Contemporary art incorporates in its proposal a proposal of reception; it renews the way art is received by questioning the observer as well as ways of exhibiting, which those of us who devote ourselves to museography try to learn from.

If we can make a ‘museographic reading’ of many of the proposals of contemporary art, this is because they take the form of small –or not so small– exhibition devices. Artistic intentionality, though, presupposes, certainly in most cases, rigorous scaling of the resources employed, at least in comparison with the ‘artefacts’ which, with similar languages, are conceived for other purposes, such as for example inaugural spectacles for emblematic events or even certain types of stage set. Precisely this rigorousness in the use of resources is what can be defended as a model for the praxis of museography. Short and to the point, if there’s no object of heritage, there’s no museography. And this does not just mean having objects in the exhibition, but that all the resources, of whatever type, available to museography which it deploys in the exhibition should be at the service of the encounter between the visitor and the objects. Needless to say, if there’s one thing we have, for sure, in museums, this is collections, objects that form a heritage, and the duty of the museum consists in guaranteeing their use for society, proposing strategies of inter-

pretation that allow their appropriation by the public.

Especially with things as they are today, the museography of art museums must explore new avenues and find different ways of using permanent collections. Creating temporary exhibitions within permanent exhibitions is one. New and varied readings can be made that are superimposed on the permanent exhibition. In this respect, the concept of ‘updating’ is more suitable than remodelling. Temporary exchanges of important works between museums and between museums and other institutions holding exhibitions will have to be seen more as a form of outreach and as a virtual extension of the museum space than as a loss of visibility of the permanent exhibition. Relations with other types of museum can also be productive and spawn an influx into the art museum of discourses and strategies from different fields of art. Museums must ‘plug’ themselves through the works they keep and ensure their collections recover the protagonism taken from them by stage, audiovisual and multimedia resources, which are more profusely employed by museums in areas other than art. The show is in the works themselves; all we need to know is how to look at it and how to make people look at it.