

# *Aproximació a una museogràfica crítica*

Enric Franch



Àmbit de l'exposició dedicat a la figura d'Antonio López i el grup d'empreses que va fundar (foto Pau Bigas, arxiu MMB)

En el decurs d'aquests últims anys s'han escoltat nombroses veus que des d'un o altre costat proclamen constantment la crisi dels museus.

És cert que des que es va inaugurar el Centre Pompidou l'any 1977, al Plateau Beaubourg a París, i que quatre anys més tard es produïa l'anomenat miracle dels museus a la vorera del Riu Main a Frankfurt, s'han obert un gran nombre de centres d'aquest tipus a tot el món occidental i al Japó.

S'han posat en marxa una quantitat extraordinària de museus de tota mena, petits, mitjans i grans, públics i privats, molt més enllà de l'àmbit de les ciutats emblemàtiques de la cultura oficial, que ocupen tot el llarg dels territoris nacionals.

Segons afirma la "Museums Association" el 1987 es van identificar al Regne Unit 2.131 museus, la meitat fundats a partir del 1971. El 1981 es podien comptar en la llista 1.250 institucions en el sector privat. El 1989 s'inaugurava un nou museu cada catorze dies.<sup>1</sup>

També cal dir que ha augmentat considerablement el nombre de visitants en els museus, tant en els nostres com en els estrangers. Segons un informe francès<sup>2</sup> de l'any 1993, la Tate Gallery a Londres va rebre 2.1 milions de visitants l'any; la National Gallery, 3 ; el National History Museum, 1.6; el MoMa a New York, 1.4; i el Metropolitan Museum de la mateixa ciutat, 4.1 milions.

Avui, el 4,7% de la població de Barcelona visita tot tipus de museus i exposicions, i es manifesta un mercat potencial considerable tal com es desprèn d'una recent enquesta sobre la demanda i el consum cultural dels ciutadans de Barcelona elaborada per encàrrec de l'Ajuntament d'aquesta ciutat i donada a conèixer el juny del 1995<sup>3</sup>.

De tota manera, malgrat el creixement del sector i de l'interès del públic, la crisi es constata en àmbits molt diferents.

En l'àmbit de l'art, els museus es veuen des de molts punts com una institució clarament en transició. En els museus d'art el treball que es presenta, el que hom recull en els espais d'exposició, és possiblement el que d'una manera més clara mostra les contradiccions de la pròpia institució<sup>4</sup>.

Tal com ens diu John G. Hanhardt, els museus alhora que posen en circulació l'art que esdevindrà oficial i s'expandirà en la cultura de la ciutat, que s'esforcen per potenciar la capitalitat cultural i atreure els habitants i visitants de la metròpoli, s'allunyen dels llocs on realment es produeixen els impulsos de creació, de la cultura viva, dels fets referencials determinants de l'evolució artística.

Siguin quins siguin els camins que pren l'artista, la recerca de la utopia, la subversió d'allò establert o la incorporació de les noves possibilitats que porten els nous mitjans de producció i comunicació, poques vegades els



*La construcció naval catalana del segle XIX representada a l'exposició (foto Pau Bigas, arxiu MMB)*

impulsos més vitals que es troben en la nostra vida cultural, present o passada, coincideixen amb l'art que es veu en els museus.

De fet, sovint tenim la sensació que els museus que visitem i la seva realitat, gestió, arquitectura, exposicions, publicacions, botigues i restaurants adquireixen una estranya autonomia i prenen una dimensió totalment desproporcionada respecte d'allò que és el motiu de la seva pròpia existència.

En l'àmbit dels museus que estan lligats a una disciplina científica, la seva evolució i situació en l'actualitat mostra també un gran nombre de problemes sense resoldre. Aquests museus, estructuralment més complexos que els altres, fan transparents les relacions, sempre conflictives, entre les col·leccions, el discurs que presenten i el paper del mateix museu en la societat del seu temps.

Són museus que des dels seus orígens estan vinculats tant a l'evolució de les formes d'entendre i mostrar els objectes que acullen com a la manera en què cada moment s'explica el marc patrimonial que configura la identitat cultural de la col·lectivitat<sup>5</sup>. Tanmateix, la formació de les col·leccions com a objectes de patrimoni està inevitablement lligada al desenvolupament de la disciplina que pretén explicar el significat dels objectes de la col·lecció mateixa.

Així, el que es considera el patrimoni cultural i científic de cada moment coincideix amb l'estat del coneixement i amb

la dinàmica política que imposa el discurs ideològic del poder i, per tant, aquesta coincidència transmet l'etern conflicte entre l'interès del coneixement i les intencions polítiques dels sectors dominants.

Els museus són com un document<sup>6</sup>, una identitat històrica, una globalitat que representa molt eficaçment el grup, la cultura, el gust i els conflictes de la societat que els ha produït. Al mateix temps, la museografia esdevé com un metallenguatge i ens mostra l'estructura i les formes d'organització del discurs construït segons una o altra tendència de pensament.

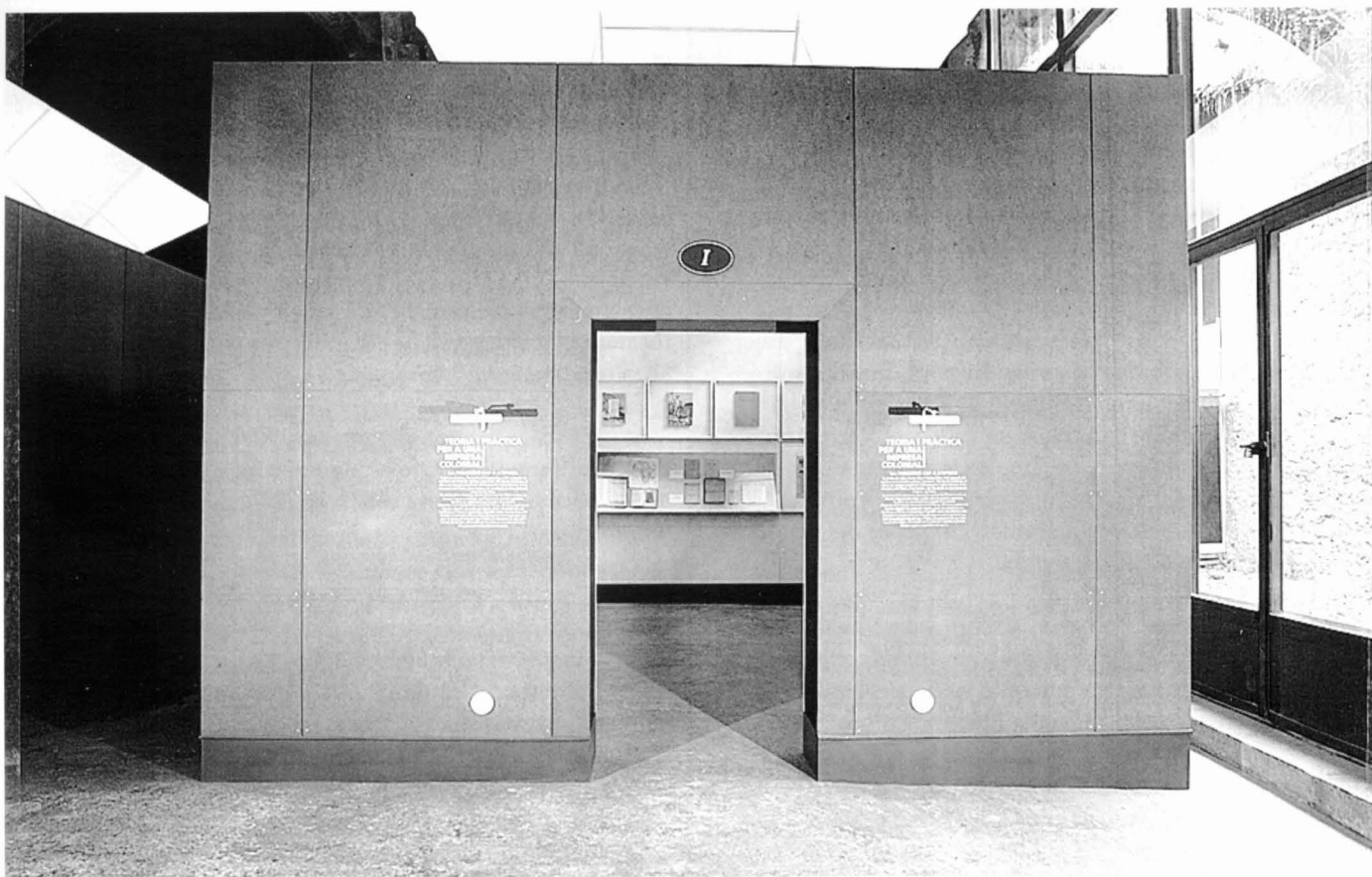
Avui, però, sobretot els museus, precisament per la seva gran proliferació, el que evidencien és el caràcter malaltís de les necessitats comunicatives de les institucions que li donen suport<sup>7</sup>.

En un mercat saturat de missatges, els espais dels museus esdevenen escenaris perfectes per a les estratègies de persuasió i relacions públiques dels seus promotors. Davant el descontrol de la vida ciutadana i del medi ambient, els museus són com "territoris protegits" que permeten mantenir la ficció del simulacre cultural<sup>8</sup>.

Cada vegada més, els museus es confonen amb parcs d'atraccions on la vida i el divertiment es reproduïxen per estereotips o bé es dilueixen en espai fluent, és a dir, es converteixen únicament en pura arquitectura, en llocs ideals sense contingut.



Sala de projecció d'un dels audiovisuals de l'exposició (foto Pau Bigas, arxiu MMB)



Una de les estructures que acullen els àmbits temàtics de l'exposició (foto DPC)

El museu d'avui esdevé l'expressió més clara de la indústria cultural, i es converteix en una construcció a mig camí entre l'espectacle d'entreteniment i la propaganda corporativa.

També, i des d'una altra perspectiva, els museus d'avui evidencien clarament les limitacions de l'Estat del Benestar i el problema de la redefinició obligada de les competències sobre allò que és públic i allò que és privat.

La coincidència en el mercat de museus de diferent titularitat, pública i privada; la competència entre els grans museus nacionals i els centres de la perifèria o de petites ciutats; l'impacte dels espais d'oci, de la indústria cultural i dels mass media; la moda del màrqueting en la gestió cultural i la tendència per part de l'estat de reduir despeses ha fet que cada vegada més, l'interès del treball intern del museu se centri en la gestió i el públic.

Avui els museus es confonen amb espais comercials, amb elegants botigues acuradament dissenyades. És clàssic en aquest sentit el text de Sir Roy Strong, exdirector del Victoria and Albert Museum, en el qual el 31 d'octubre de 1985 alertava sobre la conversió del museu anglès en una botiga de Laura Ashley.

Un altre exemple significatiu l'ofereix l'àmplia galeria de botigues que conforma el nou vestíbul subterrani del Gran Louvre, la majoria de productes artístics i de moda del mateix Louvre, els museus de França i fins i tot del Metropolitan de New York. Tot, però, això sí, d'una qualitat exquisida.<sup>1</sup>

De fet, avui el negoci de les botigues de força museus és molt important; la Tate Gallery factura anualment 25 milions de francs, el 21% de les despeses de funcionament del museu; la National Gallery, 32, el 29%; el Natural History Museum, 15, el 5%; i el MoMa de New York, 15 milions de francs, que representa el 6,5% del total de les seves despeses<sup>9</sup>.

La necessitat d'una planificació orientada cap a una rendibilitat immediata dilueix la tasca original del museu i el porta envers activitats i actuacions més assimilables. Les formes de consum de la cultura i la lògica del mercat s'imposen i el públic guanya, però; quin públic? Qui constitueix el públic de cada museu<sup>10</sup>?

Molts museus inverteixen grans quantitats de diners per tal d'arribar a tantes persones com es pugui. La il·lusió i l'esperança de qualsevol centre que aspiri a un cert reconeixement social és aconseguir la màxima cota de popularitat, també cal enfrontar-se en xifres a les possibles crítiques contra l'elitisme cultural d'operacions amb pocs visitants.

El problema de base, com explica Borja recordant el populisme, i la noció excessivament economista de la cultura que hi ha darrera de la majoria d'aquestes afirmacions, ens obliga a insistir en la idea que "la noció de públic", com la de "museu", és una categoria ideològica, construïda històricament. Quan s'entén el públic com un ens indiferenciat i no fragmentat per les divisions socials, el que es perpetua és una concepció idealista de la història, i no una visió crítica d'aquesta. El repte del museu no



*Interior d'un dels àmbits de l'exposició, dedicat als catalans a l'administració colonial (foto DPC)*

consisteix a adreçar-se indiscriminadament a grans masses, sinó atreure tanta gent com pugui en aquelles coses per les quals, partint de la seva pròpia identitat, vol tenir una "presència".

Cada museu, en lloc d'interessar-se a augmentar indiscriminadament el nombre de visitants, ha de qüestionar-se el tipus de públic al qual s'adreça per aclarir quins són realment els grups pels quals s'interessa i quina funció vol desenvolupar.

En vista de totes aquestes qüestions, la pràctica artística i el treball seriós en els museus ha d'interrogar-se sobre el paper que cal representar i preguntar-se sobre el camí que cal seguir en el projecte museològic i museogràfic.

Així, des d'un extrem, el museu es pot veure "com una idea i un ideal que es pot renovar aprofundint-ne els fonaments, basant la multiplicitat de les seves perspectives crítiques en la història de totes les cultures, enderrocant els seus murs institucionals i apropant una visió transcultural, transformadora de renovació i d'esperança"<sup>11</sup>.

O bé, des d'un altre, en oposició a la idea que "els objectes que hi ha a les vitrines dels nostres museus estan santificats... han estat declarats bells i s'han posat com a model, i d'aquí sorgeix aquesta fatal cadena d'idees i les seves conseqüències"<sup>12</sup>. I, per tant, cal rebutjar la santificació del museu per tal de trencar la causalitat ideològica externa a la història de l'art i de la cultura, eix central i únic de la pràctica artística i museística.

Inevitablement, doncs, els camins que cal seguir ens condueixen a negar, qüestionar i/o afirmar la idea i els valors de l'art i del patrimoni dins de la cultura museística<sup>13</sup> i, si som coherents, amb vitals conseqüències per al projecte.

És per això que, convençuts del paper insubstituïble dels museus com a llocs d'atenció al patrimoni, recuperadors i reparadors de la memòria col·lectiva i definidors de l'àmbit simbòlic que marca la identitat pròpia d'una col·lectivitat, creiem que és necessari superar les contradiccions que es presenten i enfortir una pràctica que recuperi el prestigi cultural imprescindible per tal que el museu pugui oferir un marc de referència creïble i, per tant, eficaç.

Cal restaurar una pràctica museològica i museogràfica que partint de la potent tradició neoclàssica incorpori els trets que imposa una modernitat renovadora i dinàmica.

Cal assumir la situació en la qual ens trobem com un punt de partida, fent nostres els conflictes i donant solucions sense renunciar al paper actiu i modèlic que ha de tenir l'activitat cultural.

Un dels problemes sobre el qual s'ha articulat una pràctica museogràfica rigorosa és el de la representació, representació de la realitat de què s'ocupa el museu.

De fet, atesa la impossibilitat de presentar una situació superada pel temps o l'espai, l'objectiu no pot ser la representació de l'aparença d'allò que és real, sinó l'explicació del que en cada moment entenem com a realitat.

Una pràctica museogràfica crítica ha de superar en primer lloc tot el realisme ingenu que impera en la majoria dels museus d'avui dia.

Franz Boas, que va fer del treball museogràfic un exemple de rigor científic<sup>14</sup>, preocupat tant per arribar al públic en general com per convertir el treball del museu en una eina per al científic, molt aviat es va adonar que la presentació de l'aparença dels fets i de les situacions de la vida d'una col·lectivitat era totalment insuficient per representar la complexitat de la realitat cultural, i d'aquesta manera va retrobar el llenguatge com a mitjà fonamental tant per a l'anàlisi com per poder explicar la complexitat de la cultura.

Ben segur que el camí no és interessar-se per l'aparença de les coses, la imatge dels objectes, sinó intentar descobrir i representar l'ordre intern de la realitat de què s'ocupa el museu; així, tant objectes i relacions adquiriran el mateix valor i es traduiran d'idèntica manera en la fisicitat imprescindible que requereix el lloc de la mostra.

Recordem en aquest punt Alberto Mario Cirese<sup>15</sup> quan ens diu que ordenar objectes de museu significa sobretot "treure l'objecte de la seva col·locació immediata per disposar-lo en una relació d'un altre tipus, que existeix en la realitat, però que en la realitat no es mostra de forma immediata". De fet, per a aquest autor i també per a nosaltres, la realitat mateixa no revela mai "la dimensió fonamental de l'espai, del temps i del nivell social en què es veuen o es conserven forma, estil, significat, ús i funció". És per això que conèixer significa sempre introduir una discontinuïtat en la indistinta continuïtat d'allò que és real.

Una museografia crítica ha de trencar la unitat superficial d'allò que és empíricament constatable, per retrobar línies d'unitat més profundes i substancials, d'altra manera no perceptibles.

Un museu viu, diu Cirese, és un lloc d'elaboració de catàlegs descriptius, d'exposicions, de campanyes de camp i de programació d'un sens fi d'activitats, de preparació de cartogrames, de laboratori d'anàlisi i de taula de presentació didàctica.

Un museu viu té una museografia que és, com hem dit, un metallenguatge quant a dades de fets empírics i que utilitza tots els mitjans tècnics i de comunicació possibles.

Una museografia crítica ha de sorgir de l'aprofundiment en els eixos sobre els quals es desenvolupa el projecte museogràfic.

I. La interrelació dels objectes que formen el text museogràfic que proposa el museu i l'estructura del discurs científic que presenta i explica el tema.

II. La interrelació entre objectes i suports.

III. La interrelació entre suports i l'espai arquitectònic.

En el primer eix, de la tensió entre objectes i components, ordenats linealment o en conjunts i subconjunts i segons quines siguin les maneres com s'organitzen tots els elements que intervenen, sorgeix el caràcter del discurs que es proposa i en resulten propostes que poden anar des d'un



Àmbit dedicat a "La colonització de les ànimes. Claret i els missioners catalans" (foto DPC)

text científic a pura presentació visual.

En el segon i tercer eix, de la tensió entre els objectes i els suports, entre els objectes originals i els elements que es construeixen, en sorgeix el caràcter formal de la mostra. De la tensió entre tots ells i l'espai arquitectònic, en sorgeix la forma de l'espai de circulació.

Tanmateix, de la tensió entre aquests eixos o plans, de les seves possibles superposicions o interrelacions sorgeixen propostes de diferent caràcter, propostes que poden anar de la simple presentació d'objectes a una museografia de contingut; d'una museografia passiva i complaent a una museografia crítica; d'una intervenció estranya a una proposta global i integrada tant a l'espai com a la realitat dinàmica i comunicativa del museu.

No es tracta aquí de proposar una metodologia "científica" que creiem impossible, sinó que el que defensem és, sobretot, una actitud en el projecte. Una actitud que pretén treballar en processos transparents i objectivables, que ens permetin disposar de referències clares, i que pugui desenvolupar-se amb rigor des del marc d'una disciplina que històricament es presenta rica en proposicions exemplars.

Una museografia crítica requereix un treball aprofundit i una construcció lògica per aconseguir un tot coherent que manifesti la tensió entre rigor científic i distanciament estètic, i ha de permetre, precisament per la seva

transparència, que el visitant percebi en tot moment que el

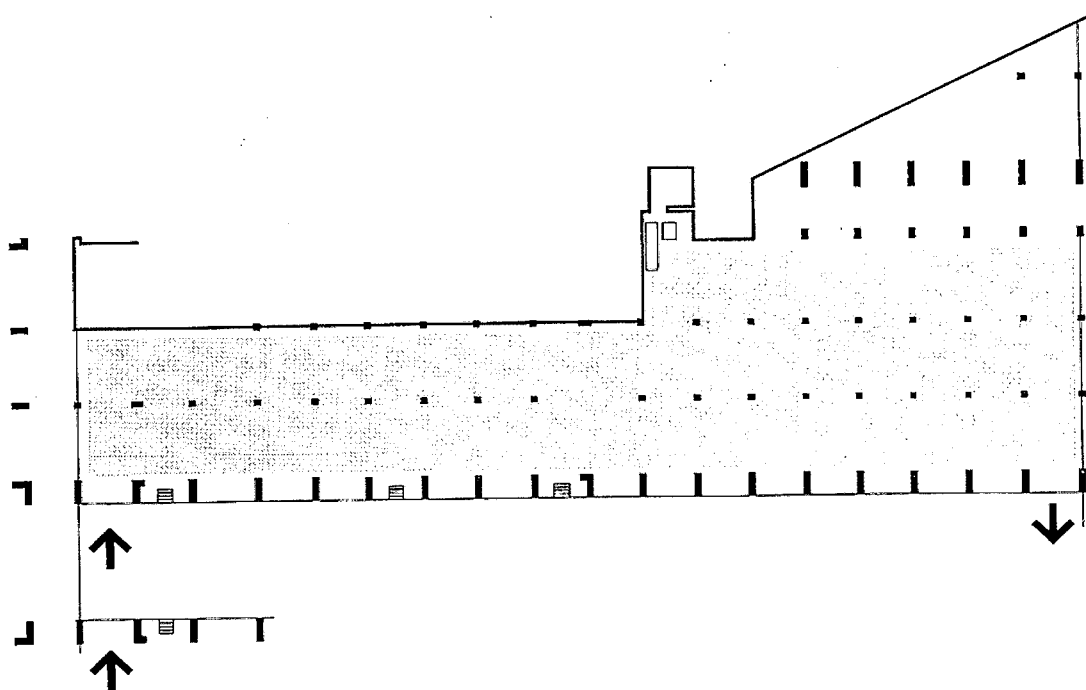
lloc on es troba és un museu, un lloc d'opinió, un lloc que no li ofereix la veritat de la vida viscuda, sinó que li dona les referències necessàries i que la cultura fa possible, per constituir el seu equipament simbòlic.

Des d'aquesta perspectiva, l'exposició "Catalunya i Ultramar" en el Museu Marítim ha estat un muntatge força enriquidor. D'una banda és un cas on apareixen amb transparència meridiana totes les contradiccions a les quals ens hem referit, per un altre ha estat un treball on hem pogut operar a partir d'algunes de les tesis que defensem.

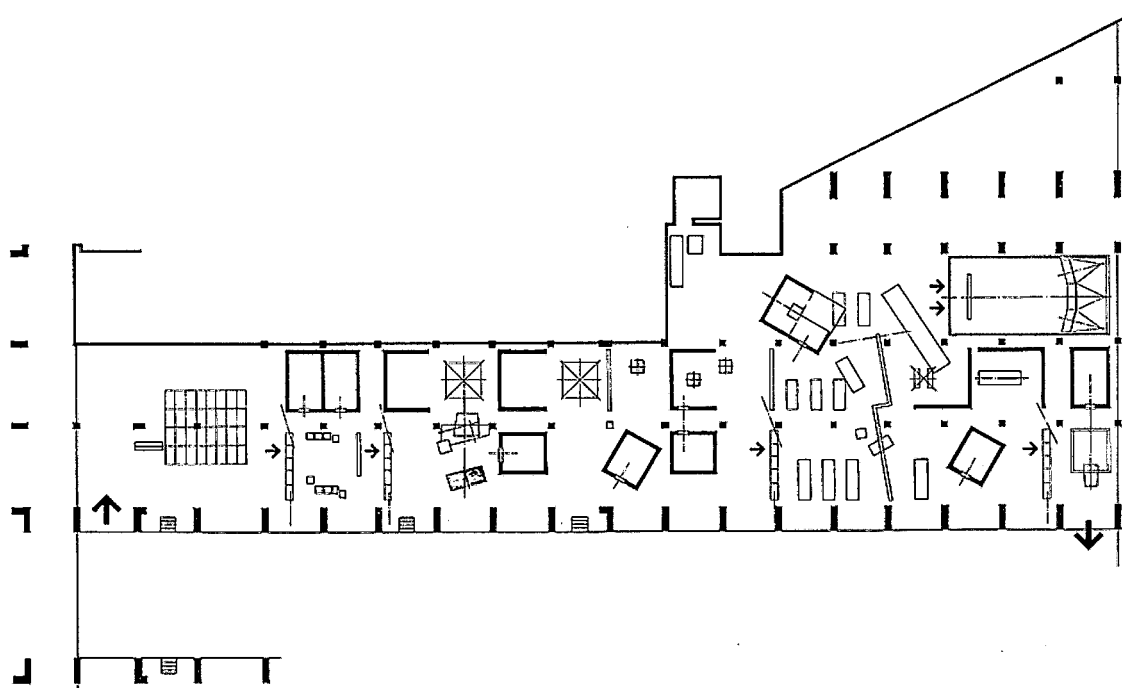
A "Catalunya i Ultramar" l'estat d'inconcreció del guió i el nivell de la informació disponible a l'inici del treball va fer que el projecte es realitzés seguint un procés fortament dialèctic. Aquesta circumstància, malgrat els inconvenients de temps i d'inconfortabilitat, més aviat va afavorir en crear una situació altament positiva, incrementant-se la interrelació entre les decisions de disseny i l'organització de la informació i, tanmateix, fent que el discurs científic condicionés amb claredat les estructures d'ordenació de la forma.

Les tasques "d'interpretació", és a dir la traducció d'un text escrit a una estructura expositiva, es van desenvolupar en aquest sentit en to de discussió continuada, ressaltant-se el caràcter altament processual del disseny museogràfic.

És per això que el paper de Joan Anton Benach, com a



Planta de l'espai que ocupa la instal·lació de l'exposició



*Projecte d'implantació de l'exposició*

comissari, i d'Eloïsa Sendra, com a responsable del control de les peces de l'exposició i de tot l'equip de gestió, va ser fonamental.

El punt de partida de la proposta va ser l'espai de les Drassanes i el text que van lliurar els historiadors que proposaven el contingut de l'exposició. Text que sessió a sessió, com ja hem dit, es va anar concretant de manera precisa al mateix temps que prenia forma el projecte d'implantació.

La proposta original es va organitzar sobre dos ordres bàsics. L'ordre de l'espai original determinat per l'estructura gòtica longitudinal amb crugies disposades transversalment i repartides de forma regular, i l'ordre de la implantació que es proposa, pres del model neoclàssic, punt d'arrencada del museu modern i propi de l'època on se situa el discurs històric de l'exposició.

Cal tenir en compte en aquest punt la referència al Museu Martorell, també tractat en la mateixa exposició.

Aleshores ens preocupava la separació entre l'espai pròpiament d'exposició i l'espai de vestíbul i circulació. Vam optar, com a solució, per agrupar el primer a l'esquerra, la qual cosa recordava clarament la tipologia que desenvolupa Leo Von Klenze a l'Alte Pinakothek a Munic.

En un primer moment, la proposta es concreta com a resultat de la superposició clara i directa d'ambdós ordres que entren en tensió.

Cal dir, però, que a mesura que els historiadors i

documentalistes van anar polint sessió a sessió el text del guió aquesta organització espacial es va trencar en aquells punts que canvien o apareixen de nou.

Així, la tensió entre les parts es fa més gran i evident; cada conjunt d'informació, cada fracció de text en el guió i cada objecte o conjunt que es concreta estructurat provoca variacions en l'espai, tot fent-se i refent-se la totalitat de la proposta.

L'ordre del text original es presentava inicialment de forma lineal únicament fraccionat pels cinc blocs corresponents a la introducció i els quatre capítols del guió. Aquests capítols, I. 1750-1824, II. 1824-1868, III. 1868-1898 i IV. 1898-1914, són les parts fonamentals del text i es presenten seguint l'ordre cronològic.

A mesura que es va avançar en el procés de treball l'ordre lineal inicial es va fraccionar i es va configurar un discurs més global. Primer es van definir per a cada espai de temps uns temes clau que precisament per la seva condició temàtica permetien una situació flexible en l'ordre discursiu, 3 per al primer, 8 per al segon, 5 per al tercer i 3 per al quart. Després es van afegir una cronologia complementària de caràcter contextualitzador i tres audiovisuals de distint contingut temàtic i d'importància relativa.

Aquest procés de concreció dels continguts comporta la desestructuració de la linealitat inicial pròpia d'un text escrit, tot conformant-se una organització spatiotemporal pluridireccional pròpia de l'espai expositiu.

El punt de partida per a l'ordre d'organització dels objectes (objectes, textos, mapes, gràfics, documents etc.) va ser el tipus de la museogràfica històrica. En moltes qüestions teníem present la imatge dels gabinets de col·leccionistes. La casa museu de John Soane a Londres, la Dulwich Gallery també a la ciutat anglesa, o la Glyptothek de Munic en el seu estat original.

Una referència també important va ser la integració de la pintura i la decoració en l'arquitectura neoclàssica. Així vam proposar un tractament de les imatges fotogràfiques i mapes d'identificació tipus i, si bé es reproduïen en mitjans tècnics i formals totalment contemporanis, s'incorporaven a l'espai construït d'igual manera, i d'aquesta manera es traslladava la informació al suport paret.

Però també teníem presents els treballs de Marcel Broodthaers i de J. Kosuth, on s'integren en el mateix pla objectes, imatges i textos formant un discurs poètic únic i total.

La tensió entre l'ordre en què es disposaren els textos i l'ordre dels objectes es reproduïa en el pla de l'espai; així, a mesura que tot es concretava, les primeres propostes es fraccionaven, una vegada més i es reordenava l'espai de circulació alhora que els suports i els conjunts d'elements que es presentaven s'anaven configurant, assumien la seva funció de presentadors i protectors, i es creava un catàleg de vitrines, bases, parets, etc.

D'aquesta manera, l'ordre de presentació per àmbits, subàmbits i unitats museogràfiques configurarà un recorregut altament estructurat però al mateix temps obert.

Finalment es tanca el cercle per concretar la circulació definitiva, és a dir, la possibilitat d'una lectura, d'un atansament al text que es proposa; en definitiva, es construeix un possible discurs expositiu concret, però cal dir que respecte al qual esdevindrà múltiple segons cada visita particular, fet individual i en certa manera imprevisible.

És clar que en la nostra proposta no podem assegurar que el fet de la comunicació es realitzi d'una manera precisa i inequívoca.

Aquest és, per la seva complexitat, possiblement un problema impossible. Però el que sí creiem que és possible és que el dissenyador amb una actitud analítica i crítica pugui proposar una construcció amb una alta estructuració i coherència, fets que garanteixen que la seva proposició, si no correcta, sigui adequada, alhora que transparent. Transparència que permet per comparació esdevenir crítica.

Una museografia crítica no pot ser formal sinó que ha de ser estructural, estructuralment coherent quant als processos de significació i comunicació que funcionen en la cultura.

En una museografia crítica l'objecte de treball no es troba en el pla d'allò simbòlic, sinó que les decisions s'han de prendre en un pla més profund, en el pla de l'organització

interna, actuant en nivells, ordres i ritmes independents i estructurats. Una museografia crítica no s'ocupa de les aparences sinó dels aspectes que la realitat amaga, els fa transparents i els ordena amb rigor, mostra els conflictes i obre les portes cap a un camí segons el nostre parer, de futur.

**Enric Franch, autor del disseny i muntatge de l'exposició "Catalunya i Ultramar"**

## Notes

- 1 Robert Hewson, "Commerce and culture" a John Corner i Sylvia Harvey, ed., *Interprise and heritage*, London, Ed. Routledge, 1991. Pàg.165
- 2 Denis Bayart i Pierre-Jean Benghozi, *Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger*, París, La Documentation Française, 1993. Pàg.176
- 3 Enquesta Barcelona
- 4 John G. Hanhardt, *Els límits del museu*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995. Pàg.30-47
- 5 Montserrat Iniesta i González, *Els gabinets del món*, Lleida, Pages Editors, 1994. Pàg.101-105
- 6 Robert Lumley, *The museum time-machine*, London, Ed. Routledge, 1988. Pàg.2
- 7 Luís Fernández Galiano, *Museos y arquitectura. Nuevas perspectivas*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Serie Monografías, 1994. Pàg.27-32
- 8 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós, 1978.
- 9 Vid. nota 2
- 10 Manuel J. Borja-Villel, *Els límits del museu*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995. Pàg. 13-14
- 11 Vid. nota 3
- 12 Le Corbusier a "Autres l'cones: Les musées" a *L'art decoratif d'aujourd'hui*. 1925.
- 13 Vid. nota 3
- 14 Ralph L. Beals, Harry Hoijer, *Introducción a la antropología*, Madrid, Ed. Aguilar, 1963-1971. Pàg. 670-677 i 568-571
- 15 Alberto Maria Cirese, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 1977. Pàg. 58-60