

Museografía: poética y revelación

Juan Manuel Garibay*

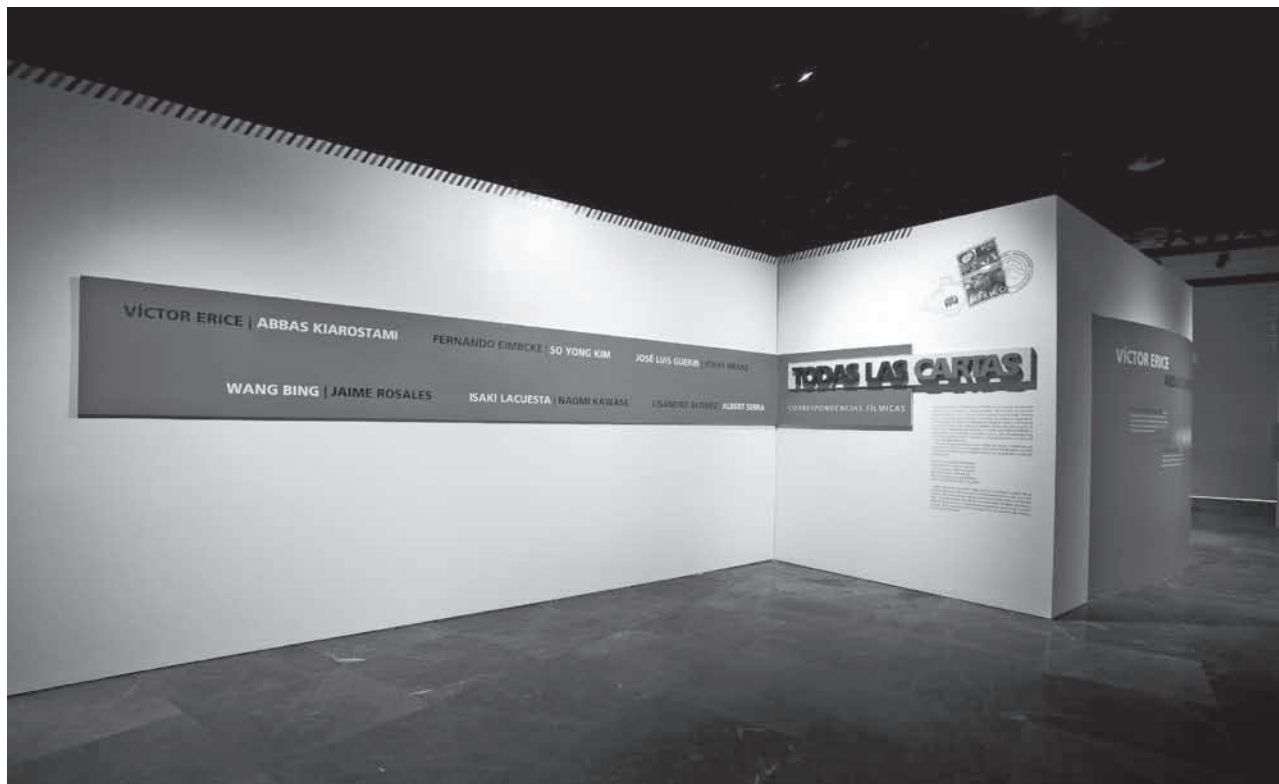
Hablar de una poética es hablar, en principio, de una conjunción de territorios conceptuales que como una suerte de maquinaria operan para generar un cuerpo fluido y coherente que se nos presenta a la vista y en movimiento, a la espera de ser develado. La museografía y el proyecto museográfico deben suceder bajo esa línea conceptual, y la estrategia para su gestión parte de allí. Como las cuerdas de una guitarra, que por un efecto de resonancia vibran todas al ser tañida una de ellas, la museografía hace resonar y reverberar sus componentes bajo un eje poético unificador, que será como una cuerda tensa sobre la que el visitante construya un cuerpo vivencial por medio del encuentro con los componentes de una exhibición. Pero ¿de dónde emanan estos territorios conceptuales? Queda claro que todos ellos se expresan a través de las formas y la materia visual o concreta de una exposición. Lo que no es siempre explícito o inmediato es el hecho de que se expresan mediante *distintas densidades matéricas* en el lugar de la exposición, incluso al punto de expresarse en la propia disolución de las formas para usar el vacío como vehículo significativo: las relaciones de proximidad o distancia establecen una gestualidad poblada de implicaciones conceptuales.

En este punto se diría que la fuerza de una poética siempre radica en lo que subyace y en lo no dicho, en el espacio entre bloques de información o en la forma en que unos y otros se aproximan y se invaden. Cada exposición es un sistema de densidades específico. Una poética museográfica, en tanto que movimiento a través de espacio y materia, debería caracterizarse y definirse por la interrelación de conceptos en el espacio por medio de la materia y la información que de suyo contiene universos conceptuales acotados por esta envolvente museográfica. En este contexto, al hablar de territorios conceptuales me refiero a operaciones que ocurren en el espacio de una exhibición cuyo núcleo o materia prima son los contenidos de, por ejemplo, las obras reunidas para una exposición cualquiera. Pero hay que tener muy claro que, en el ámbito de un proyecto museográfico, este primer estrato es sólo un componente de la poética museográfica; un fragmento o una pieza cuya vocación significativa se modifica al experimentarse y practicarse museográficamente como parte de una red de significados. Así, lo que llamo territorios conceptuales son, con mayor precisión, regiones abiertas –susceptibles de modificarse en sus significados propios– que operan como entornos complejos donde uno o varios objetos museográficos se relacionan con la materia y el espacio de la sala y generan ex-

periencias significativas que el propio visitante también construye a partir del propio ejercicio de movimiento en el espacio.

La definición de una poética museográfica comienza cuando, a nivel de selección o integración de cualquier componente que ocupe un lugar, se toma conciencia de que habrá una red de territorios o regiones conceptuales que interactuarán unos con otros para tejer una red significativa conforme una persona recorra la sala, y en este transcurso la pausa y el espacio también tienen un papel como zonas de transición y elementos expresivos que modifican nuestra propia elaboración de conceptos en el recorrido. Es fundamental que la integración de dicha red de significados no sólo aparezca por medio de la relación de postulados o temas en un plano teórico, sino como un suceso que desde el espacio tomará coherencia. En una exposición nos encontramos en un plano que no sólo es teórico, sino vivencial; es decir, se podrá plantear un universo teórico consistente, que de seguro tendrá elementos indispensables e importantísimos, pero si no se tiene un marco espacio temporal que lo active en el lo conceptual, sencillamente no operará como exposición, sino como teoría nada más. Y en ese caso... ¿para qué ir a una exposición? Mejor quedarse en casa y leer.

Una exposición es un ensayo conceptual transformado en poética. En este sentido, su gestualidad es también una ruta al encuentro de una poética. Entendemos la gestualidad como la suma de rasgos formales de los elementos de una puesta en sala, que en última instancia definen el carácter de la exposición. La tectonicidad, por ejemplo, sería un elemento gestual operante en una exposición; es decir, parafraseando a Frampton (1999), la estrategia de encuentro de las placas constructivas de un elemento. En el caso de un hecho museográfico vemos elementos de tectonicidad intrínsecos a diversos géneros de componentes museográficos, pero también el comportamiento de placas en el sentido gráfico. Por ejemplo: de qué manera las placas de un texto se relacionan unas con otras para acomodarse y proporcionarnos trazos significativos de una poética. Otro ámbito de relación entre planos es el cromático, que en principio se regiría por preceptos pictóricos en el uso de los colores. Sin embargo, el uso de los mismos como código en el espacio incorpora valores que se instalan en la funcionalidad y el movimiento, así como en la observación de objetos y obras. Sin embargo, funcionan como elementos tectónicos en el sentido de que definen zonas con un carácter definido. La lectura de una transición entre territorios conceptuales siempre ha sido un ámbito donde el color tiene un papel claro.



Exposición *Todas las cartas*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco y Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, México, 2011 Fotografías Jorge Moreno

Recuerdo en este momento, por ejemplo, a Italo Calvino y sus *Seis propuestas para un próximo milenio* (1989). Él sugería levedad y multiplicidad, entre otras características deseables que caracterizaran a las artes narrativas. Pues bien, sus estrategias de visualización de la literatura se manifiestan o equipararse en el ámbito museográfico y serían estrategias tectónicas. La tectonicidad en la museografía sucede a un nivel constructivo y a otro de significación: de nuevo, placas de significado generadas por los objetos, los textos, la gráfica, el mobiliario, la iluminación, el color o los propios visitantes, si pensamos la manera en que las circulaciones de una exposición se organizaran. En definitiva, la tectonicidad es signo de una poética, ya sea al pensar en una estrategia barroca –de contraste y simultaneidad–, una operación clásica –secuencias y repeticiones– o una aproximación romántica: acentos y sutiles interludios. La razón por la que la cualidad tectónica de la museografía es signo de una poética es, de nueva cuenta, que los encuentros matéricos en una sala de exhibición sólo son legibles como placas conceptuales o los territorios maleables y orgánicos de que hablábamos. Hay formas elementales que por tradición se conocen para asignar claves y territorios o placas conceptuales: por ejemplo, la de signar con un color una sección de una exposición. Sin embargo, existen estrategias aún de mayor complejidad que tendrían que ver con textura y peso visual, por ejemplo. En la poética

de la museografía tenemos en concreto varios momentos por visitar. Hagamos un tránsito ágil por algunos de ellos.

REVELACIÓN

La noción de revelación es consustancial a lo museográfico. ¿Quién no ha experimentado la emoción de encontrar una pintura que en el libro parecía enorme y una vez en sala es un lienzo sutil y pequeño, pero monumental? ¿Quién no ha caminado por una sala y al dar la vuelta a una mampara descubierta en un nicho una pequeña escultura de barro iluminada cenitalmente, de forma que los rasgos faciales parecen despertar entre luces y sombras? ¿O tal vez una frase delante de un fotomural o una pantalla suspendida en el espacio que despierta ante una insospechada proyección? No siempre es posible acceder a esta cualidad poética, en principio por las consecuencias agotadoras que por lo general provoca el *horror vacui* de más de una instancia participante en el proceso expositivo, pero sobre todo porque, para asistir al momento de una revelación, es necesario un momento de silencio... De nada. Me refiero al encuentro con un objeto, un tema, un pensamiento o un documento, que implica un preludeo donde tenga lugar la intención o necesidad de descubrimiento... Y esto, en un entorno de pulsión por adquirir y transmitir información como en el que vivimos en la actualidad, resulta excepcional.



En el código genético de la museografía vive la antigua memoria de lo sagrado. En años recientes varias teorías educativas, por ejemplo el constructivismo, han propuesto la elaboración inteligente de los contenidos por parte del visitante: la construcción de la experiencia. Sin embargo, la noción de revelación pervive. La sola posibilidad de que un contenido se presente como elemento museográfico es inquietante y nos plantea muchas preguntas por resolver.

CONTRASTE

En el desarrollo de un proyecto museográfico se debe escuchar la respiración del guión. Las contracciones y dilataciones del espacio y, junto con éste, la de los significados de los territorios conceptuales que las ocupan: no sirve una lista de obra sin este elemento orgánico que dialoga con lo que los objetos quieren de la sala. El contraste puede operar de nuevo a nivel cromático, pero también de escala, textura, iluminación o de carácter gráfico.

Incluso un elemento para generar este fuelle museográfico que nos impulsa a seguir recorriendo una exposición puede ser la relación de proximidad o lejanía con el observador, lograda, por ejemplo, con la agrupación por medio de conjuntos o retículas ante el aislamiento o lejanía de un elemento museográfico. El contraste es un recurso de dinamización de los espacios de exposición, pero lo que en verdad resulta inusitado es que las operaciones de contraste en el espacio también nos colocan a nosotros mismos en disposiciones perceptivas que modifican los conceptos encontrados.

EVOCACIÓN

Lo inmediato y más simple consistiría en suponer que la museografía debe imitar las características plásticas del tema en cuestión o que de alguna manera debería reflejar el asunto u objetos en cuestión. Nada más alejado de la realidad. Lo que la museografía debería evocar es la propia lectura que realiza. Por ejemplo, si se montara una exposición sobre tocados étnicos, lo último que querríamos sería hacer unos muros en forma de pico para dialogar con el tema. (Suena aberrante,



pero sucede.) En vez de esto, podríamos establecer una lectura, un juego conceptual en el que transmitiéramos la noción de que un tocado implica un mensaje jerárquico y que podemos trasladar y evocar este hecho en la exposición por medio de variaciones en la altura y la iluminación, apoyándonos en recursos técnicos diversos.

Incluso un objeto o un fenómeno cultural es un conjunto de evocaciones múltiple y, de acuerdo con el propio carácter del conjunto museográfico, elegiremos con cuáles de estas características conceptuales decidimos dialogar mediante juegos de evocación. Eso sí: una evocación deja de serlo cuando imita a su objeto.

DIÁLOGO

Por último, quisiera referirme a un ingrediente de la poética museográfica con implicaciones profundas e ineludibles. Un proyecto museográfico es un diálogo con el entorno y consigo mismo. En un primer momento se dialoga con el recinto que contiene a la exposición, cosa que ya es un logro, dado que para esto hay que establecer una lectura de las cualidades plásticas, tectónicas, históricas y compositivas del espacio a ocupar. Sin embargo, una vez que encontramos esa voz que nos permite preguntar y responder en una especie de plática amigable con el sitio, se inicia un diálogo del proyecto con sus propios aspectos. En este diálogo es donde las formas y las estrategias van mutando, estableciendo diálogos de contraste, de evocación, de revelación, y se estructuran unas a otras en islas y territorios conceptuales para perseguir la sutil y volátil pervivencia de una poética museográfica. Una exposición es siempre un ensayo, una reflexión en el umbral de lo posible ✚.

* Museógrafo independiente

Bibliografía

Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Buenos Aires, FCE, 2000.

Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989.

Frampton, Kenneth, *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Akal, 1999.

El espacio museográfico

El espacio es un elemento fundamental del lenguaje de las exposiciones. Este lenguaje se construye con ideas y por lo general con objetos distribuidos en los espacios de las salas y dirigidos a los visitantes (sabemos que las muestras tienen sentido cuando hay un público que las recorre).

El espacio tiene expresión y no es sólo un contenedor de objetos y de otros elementos museográficos. Como contenedor hace posible o dificulta la adecuada instalación y lectura de dichos elementos y la circulación de los visitantes; como expresión ambiental posibilita la percepción y la significación por parte del público.

Michael Belcher (1994) afirma que la buena organización de los espacios en el recorrido de una exposición “está relacionada muy estrechamente con el concepto de ritmo, que consiste en ofrecer al visitante una variedad de experiencias según avanza a través de un espacio determinado”.

Para Ralph Appelbaum el recurso narrativo principal de las exposiciones es el espacio:

Las galerías, recorridos y espacios de transición pueden servir como metáforas tridimensionales de gran escala que comunican la historia de un modo intenso y emocionalmente estimulante. Dentro de estos ambientes dramáticos y envolventes los objetos adquieren un dramatismo muy especial: el colador de té llevado por un judío deportado, presentado en el Museo del Holocausto. O como en el Museo Americano de Historia Natural, donde los visitantes absorben visceralmente la historia de su evolución por su recorrido, y no solo conceptualmente a través de la lectura y los objetos.

Los espacios pueden constituir atmósferas que nos conmueven y que muchas veces no sabemos por qué. Producen un entendimiento con ellas, un contacto o un rechazo inmediato, sin tener que recapacitar: Peter Zumthor (2006).

En una entrevista con Michael Auping (2003) Tadao Ando afirma:

El espacio sólo tiene vida cuando la gente entra en él [está hecho para] promover una interacción entre la gente, entre la gente y las ideas que plantean las pinturas y esculturas y, aún más importante, entre la gente en su interior.

Hay que ofrecer a la gente una experiencia espacial. Para mí, el centro de un edificio es siempre la persona que está allí, experimentando el espacio desde su interior. No quiero que la gente venga aquí a entretenerse, sino a recuperar y alimentar su espíritu, su alma. Me gusta pensar en un espacio que te permita olvidar el aspecto secular de la vida y centrarte en ti mismo, que es lo sagrado. No [es] un lugar para evadirte... sino para conectar contigo mismo.

Para Tadao Ando, la forma circular que representa al infinito es la esencia de la filosofía zen y las curvas que crea en las exposiciones tienen la intención de que el público complete el resto del círculo para crear su propio universo dentro de las salas.

F. F.

Bibliografía

- Appelbaum, Ralph, “Diseñar museos para el próximo siglo”, en *Revista Museología*, núm. 13, 1998, en línea [http://mail.udgvirtual.udg.mx/biblioteca/bitstream/123456789/1721/1/Dise%C3%B1ar_museos_para_el_proximo_siglo.pdf].
- Belcher, Michael, *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Gijón, Trea, 1994.
- Tadao, Ando, *Conversaciones con Michael Auping*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Zumthor, Peter, *Atmósferas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

El afuera y el adentro de las exposiciones

Fernando Félix*

Los investigadores, guionistas, diseñadores y productores de exposiciones realizan una serie de actividades relacionadas entre sí con el objetivo de crear muestras museográficas destinadas a la interpretación final de los visitantes y de la sociedad. Por esa razón consideramos de gran utilidad conocer a profundidad el entorno social y cultural en que se presentan y analizar a detalle las acciones y productos que forman parte de su complejo proceso de trabajo.

La traducción de un lenguaje a otro (el paso de la investigación al guión, del guión al diseño y del diseño a su producción física) hace necesario comprender la naturaleza de la actividad que realiza cada una de las áreas; las que nos preceden, la que nos toca realizar y las de los grupos que culminan el proceso. La variedad de interpretaciones nos hace pensar también en la diferencia y el contraste entre el encargo y óptica de los profesionales del museo y la impredecible recepción de la misma por parte de los visitantes. Finalmente, hacer una exposición y al mismo tiempo reflexionar sobre ella nos coloca en una banda de Moebius, en la que de manera permanente nos encontramos adentro y afuera de lo inmediato, adentro y afuera de nuestro trabajo específico, del museo y de nuestro *quehacer*.

LAS EXPOSICIONES COMO FORMAS DE INTERVENCIÓN CULTURAL

En un sentido amplio, el diseño de exposiciones se realiza para establecer un diálogo con la sociedad y es un modo de resolver algunas necesidades culturales de la población. Son pensadas como espacios de encuentro y construcción cultural que posibilitan la difusión y apropiación del patrimonio, el acercamiento a las expresiones artísticas del pasado y del presente, y el debate sobre temas económicos, políticos, sociales y culturales.

El programa de exposiciones responde a la vocación y al plan de presentaciones museográficas que instrumenta el museo o la institución que las realiza y se enmarcan en políticas culturales más generales (oficiales, privadas, comunitarias o de la sociedad civil). Sin embargo, no es adecuado crear una propuesta sólo a partir de la mirada interna de los

profesionales de los museos; hay que acudir también al conocimiento de las necesidades culturales de los diversos sectores de la sociedad a la que el museo sirve. Es fundamental pensar en la interpretación social de las exposiciones, y su impacto en la población debe ser evaluado con indicadores que reconozcan la diversidad cultural y el derecho de los visitantes a crear su propia narración (Ranciere, 2010).

LA NARRATIVA DE LAS EXPOSICIONES

Las exposiciones hacen visibles a los objetos y elaboran con ellos una narración, la cual será interpretada de maneras diversas. Las piezas se presentan y representan para la contemplación de los visitantes y la mirada tiene un papel protagonista, pero atrás de esa compleja dimensión de lo visible existe “otra más profunda, cargada de significaciones que revela principios invisibles” (Bolaños, 2003) y se relaciona con la forma como se ordenan las ideas dentro de las salas, con la elección y organización de los objetos, con su contextualización, con los elementos museográficos que los acompañan y el ambiente que se crea para la realización de la experiencia museográfica.

Se trata de la *dimensión crítica y narrativa*, como la llama María Bolaños. Por su parte, Carla Padró (2003) sugiere que podemos pensar las exposiciones como lugares para interpretar y no sólo para comunicar (o adquirir información); hay que incluir la posibilidad de interpretaciones distintas de los temas presentados en las salas y aceptar otros modos de conocimiento, reconociendo la libertad del público para elegir qué pensar y cómo experimentar en las salas.

Por esa razón, los museos buscan nuevas formas expositivas y de relación con los visitantes. Se preocupan sobre todo por crear mejores y más expresivas condiciones espaciales para los discursos y las obras, al reintegrar la dimensión de la intimidad en la experiencia museográfica y construir un refugio para el mundo de la subjetividad, de la no certeza y de la conciencia divergente. “No se trata, pues, de exponer una teoría, sino más bien de contar una historia y de evocar un cierto estado de ánimo” (Bolaños, s. f.).