



GONZALEZ García, Ángel (coord.), *Museografías*, Madrid: Oficina, 2015.

El libro *Museografías*, publicado en 2015 con motivo del vigésimo quinto aniversario de la empresa Empty –dedicada en gran medida al desarrollo de proyectos museográficos– ofrece una profunda reflexión en torno a la museografía en constante relación con la propia disciplina de la Historia del Arte, al tiempo que un ilustrativo análisis del desarrollo de la museografía en España durante las últimas décadas.

La edición, extremadamente cuidada, presenta un formato un tanto particular en el que conviven los ensayos de González García, Lahuerta, Arnaldo, Robles y Seisdedos, con la selección de veinticinco museos españoles realizada por Selina Blasco, Carlos Baztán y Emilio Mínguez que vertebra el eje en torno al cual se articula el conjunto de la publicación. Las *museografías* seleccionadas se presentan individualmente con el fin de ofrecer una panorámica del transcurso de la museografía en España desde 1985. Textos breves abordan algunos de los aspectos museográficos más relevantes, capturados visualmente con las fotografías realizadas ex profeso por Luis Asín. Desde un único punto de partida: el Museo de Arte Romano de Mérida, se transita cronológicamente el desarrollo de la museografía española, concluyendo el recorrido de dos maneras distintas: con el Museo Arqueológico Nacional –remodelado en 2014– y el de las Colecciones Reales –que se encontraba en su última fase de construcción cuando la publicación veía la luz–. En sintonía con esa noción de tránsito que articula el planteamiento ofrecido por Blasco, en la página en la que argumenta sus criterios selectivos, la autora afirma que la «museografía atañe a lo material, empezando por las propias colecciones, y a lo inmaterial, como por ejemplo los itinerarios» (p. 65). Lo material y lo inmaterial se unen así en el eje central de este libro en un «paseo continuado» –si se me permite tomar la expresión de González García (p. 26)– a través de veinticinco museos capturados visual y textualmente en un momento concreto ofreciendo algo de lo que Blasco llama «cápsula del tiempo» (p. 65).

Precisamente evocando ese tiempo particular atrapado en el museo, en sintonía con las «heterocronías» de Foucault, Ángel González García da inicio al texto con el que se abre la publicación. El cuestionamiento constante de la funcionalidad del museo que, según el autor «no sólo llegaba un poco tarde, sino que nacía prácticamente muerto, carente de una función verosímil, o dicho de otro modo: empecinado en la exaltación de un *orden artístico* en declive» (p. 11), le permite cuestionar incesantemente las propias bases sobre las que se ha asentado la disciplina misma de la Historia del Arte. En consonancia con el texto de González García, el conjunto de ensayos que dan cuerpo al libro ofrece una reflexión teórica en torno a la museografía, profundamente imbricada con la propia Historia del Arte.

No en vano, en su conversación con Blasco sobre el Museo del Prado, Zugaza afirma que la colección permanente «es la principal manera de hacer historia del arte que tiene un museo», aludiendo al proceso de reflexión que éste genera en cada momento (p. 110). González García no pierde la ocasión, sin embargo, para rebatir

este argumento, criticando la cada vez más extendida práctica de los museos de «reorganizar sus colecciones» (p. 25). También Borja-Villel reivindica, aunque desde otros parámetros, la responsabilidad discursiva y reflexiva del museo como generador de relatos colectivos e individuales, cuestionando la existencia del discurso dominante de la Historia Universal –también censurado por González García, aunque en otros términos– y reivindicando así la exposición de la herramienta principal del historiador, el documento, junto a la propia obra de arte (pp. 114-117). Precisamente criticando la cada vez más extendida introducción del documento en el museo, González García alude a «la usurpación del espacio del museo por parte de esa maldita Historia Universal, materia altamente heterogénea y, lo que es mucho peor, hecha de *documentos*, unos explícitos y otros implícitos, mediante los cuales representarse todo lo que concierne a las actividades de los seres humanos» (p. 16).

Con su particular tono subversivo el texto de González García profundiza en los orígenes, planteamientos y desarrollo de los museos desde su invención a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, con alusiones constantes a las diatribas por las que ha continuado la museografía actual. De la exaltación del «orden artístico en declive» en la que considera estaba empecinado al museo desde su creación, las reflexiones del autor evocan el orden económico, histórico e incluso político e espiritual como los pilares funcionales del museo. La elaborada crítica del autor hacia esta institución propone pues un cuestionamiento panorámico y transversal de los propios fundamentos sobre los que se ha asentado no solo la museología y la museografía, sino el conjunto de la Historia del Arte desde sus múltiples perspectivas. La penetrante reflexión propuesta en torno a la naturaleza del museo, le conduce hacia la museografía actual en un vaivén constante que le lleva a explorar el terreno del coleccionismo e incluso del interiorismo, en un diálogo persistente con la arquitectura y el arte de vanguardia. González García termina, en sintonía con su propia concepción del arte, reivindicando la materia como algo que resiste a los «huracanes de la Historia» y a ese estado «inestable y movediz[o]» en que se asienta, según él, la institución museística. Defiende la experiencia corpórea y el propio contacto con la obra, ya sea de la naturaleza que sea, como el único fin asumible por parte de los museos. Su texto trasluce la necesidad de desposeer las obras de cualquier discurso o relato y de alejar los museos de los intereses culturales, políticos, promocionales e incluso económicos a los que se ven estrechamente asociados. «Bien podría ser la incesante reactivación de los placeres provocados por la contemplación de determinadas obras de arte [...] la razón última y suficiente de la existencia de los museos, la menos tortuosa y la más noble», concluye (p. 26).

Juan José Lahuerta comienza su ensayo deteniéndose en las vistas de Teniers el Joven de la galería del Archiduque Leopoldo Guillermo, saturadas de pinturas, en contraposición con el canon expositivo contemporáneo en el que priman los muros blancos y las obras dispuestas en hilera a la altura de la vista. El autor evoca la conversación entre las obras pintadas por Teniers que «cuentan otras historias más allá de las historias encerradas en los límites de los cuadros» (p. 32). Algunas de las asociaciones propuestas resultan cómicas al aludir a las miradas entre personajes de composiciones colindantes. Una vez más, y con cierta sutileza, sale a relucir la capacidad relacional de la museografía para generar relatos ya sean imaginarios o historiográficos. Como defiende Lahuerta, «todas esas pinturas, [...] muchas de ellas obras maestras que ahora cuelgan en los museos exigiendo una contemplación solitaria, no solo encajaban en la galería de Leopoldo Guillermo y en las represen-

taciones que de ella hizo Teniers, sino que casaban en una especie de metahistoria virtualmente siempre cambiante, tan pronto trascendente, tan pronto cómica, más allá de los temas y géneros de cada una de ellas» (p. 32).

De la galería del Archiduque, Lahuerta nos conduce a los Salones franceses del siglo XVIII y XIX, y de ahí al friso de Benjamin Zix que captura el cortejo nupcial de Napoleón y María Luisa en la Gran Galería del Louvre en el que puede verse una suerte de plan museográfico que ya nada tiene que ver con el tono jocoso que proponía en la obra de Teniers. «Ese plan es evidentemente la Historia del Arte», convertida en cadena de montaje, evolución gradual (p. 37), según afirma el autor. En términos muy similares a los que proponía González García, Lahuerta sostiene que la Gran Galería del Louvre «es el túnel por el que el Arte se vacía en la Historia». El autor traslada finalmente su texto a la arquitectura y museografía moderna a través de la figura de Duchamp. Analiza sus dos propuestas expositivas surrealistas de 1938 y 1942 como lugares en los que las obras se tornan inaccesibles y cuyo orden resultaba difícilmente discernible, en contra del canon ya manifiesto de la evolución artística (p. 39). Tras estos proyectos expositivos el autor evoca, finalmente, el trabajo de Duchamp *Musée à croissance illimité* en el que el arquitecto proponía una espiral que puede crecer a medida que lo hacen las colecciones (pp. 41-43).

Javier Arnaldo alude también a las necesidades de ampliación y multiplicación a las que se han enfrentado los museos en las últimas décadas (pp. 57-58). Pero su ensayo aborda el futuro de los museos desde una posición más compleja interrogándose por la naturaleza de las colecciones en la época actual en la que «la tecnología [...] admite el trasvase de cuadros a cualquier pantalla mediante conexión inalámbrica» (p. 44). El autor reflexiona sobre la difusión de las colecciones, exenta del soporte material mediante la ilusión fotográfica. Su argumentación le conduce a piezas cinematográficas en las que el museo, sus colecciones e itinerarios ocupan un lugar central. En la misma línea, evocando la obra de artistas contemporáneos vinculadas al museo como Elliot Erwit, Castro Prieto, Ballester o Rip Hopkins, Arnaldo alude a algunos de los retos a los que se enfrenta la museografía presente. Así, establece un paralelismo entre el antiguo oficio de copista y los fotógrafos actuales que encuentran en «la imaginería de la reinterpretación [...] un medio de participación en la obra maestra que el museo custodia». De este modo, como afirma el autor «un impulso centrífugo lanza prolijamente sus versiones personificadas que se sitúan en el no lugar de la imagen, el de la reproductibilidad, que es en sí misma transformadora», pues «crea una nueva vía de emancipación para el museo» (p. 49). El autor reflexiona sobre la doble naturaleza de la fotografía como arte-documento y de su trasvase entre la función instrumental y la artística, debate que coincide con su entrada en el museo y que alcanza nuestro tiempo en un momento en que la experiencia en el mismo se produce a menudo estrechamente ligada a la imagen fotográfica, ya sea a través de la propia museografía o de complementos digitales portados por el visitante. Su compleja reflexión se articula pues en torno al lugar que ocupan los museos, «estructuras de cultura material», en un presente en el que «las tecnologías han pasado a redistribuir la experiencia del museo», tal y como pone de manifiesto –según el autor– la propuesta museográfica del Museo Arqueológico Nacional.

En el lado opuesto de las veinticinco *museografías* de las que hablábamos al inicio, los ensayos de Rocío Robles e Iker Seisdedos reflexionan sobre la museografía española del siglo XX.

Robles profundiza en la proliferación de museos y centros de arte contemporáneo desde 1990, aludiendo también a la nueva museografía dominada por lo tecnológico de la que hablaba Arnaldo (p. 123, 127-129). Su texto se ocupa, desde un posicionamiento crítico, del panorama actual de museos y centros de arte en el que, considera, los contenidos han tomado la delantera. Aborda del papel del director del museo de arte contemporáneo como «narrador, crítico o escéptico», subvirtiéndolo al «historiador categórico». En consonancia también con el texto de González García menciona lo que Bolaños llama «servicios extramuseísticos», aludiendo a la conversión del museo en mercancía, con valor de uso además del icónico, artístico y arquitectónico. Robles relaciona así claramente el nuevo museo con procesos económicos ya anunciados en los textos anteriores. La autora sitúa como los dos pilares del museo actual al público y la difusión calificándolo, de «ágora» o plataforma de equipamiento cultural al servicio de las diatribas reflexivas de la dirección. Siguiendo su razonamiento, el museo termina por convertirse en una institución de consumo, inserta en contextos de plena actualidad en los que se reivindica la mediación, la participación y lo colectivo. Cada apuesta expositiva u organizativa de las colecciones, se traduce así, según la autora en «una toma de posición (política), a partir de la apropiación e interpretación que llevan a cabo del principio de la cultura como bien social» (p. 129).

Para concluir, Seisdedos propone una revisión de la museografía en España partiendo de la creación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca en 1966. Vinculando el desarrollo del arte contemporáneo con ésta y otras instituciones como la Juan March o el Museo Español de Arte Contemporáneo, Seisdedos ofrece una interesante panorámica por la que discurren en paralelo el arte contemporáneo español y la museografía que se desarrolla en el mismo contexto. En ella salen a colación instituciones como el IVAM, la primera sede de ARCO, la Fundación Botín o el Museo Reina Sofía. Como el resto de autores, la alusión a la proliferación de museos y centros de arte contemporáneo parece obligada; un aumento del 182% en España en lo que va de milenio, según el autor. La cultura convertida en «flamante carcasa vacía» por las agendas políticas (p. 138), concluye.

Desde una reflexión madura y rigurosa, cada uno de los textos que componen estas particulares *Museografías* incitan a la necesaria reflexión sobre el horizonte de la museografía y de la propia disciplina de la Historia del Arte. A lo largo de las páginas conviven en un perfecto equilibrio la reflexión teórica, las diatribas históricas y el regreso a la actualidad práctica de la museografía, concibiendo una insólita publicación en la que se evidencian muchos de los desafíos a los que deben hacer frente la Academia y el Museo del presente.

Irene López Arnaiz  
UCM