

Re-visitar els museus des de la museologia com a crítica cultural

Carla Padró Puig

Aquest article defensa una altra manera de comprendre la museologia. Vol anar més enllà d'una concepció disciplinària de la museologia, tot emmarcant la teoria i l'acció museològiques com a pràctica cultural. És a dir, té en compte que la museologia també pot ser estudiada com a lloc de producció i de negociació de significats. Presenta la possibilitat de plantejar una re-lectura dels museus, revisant aquells processos funcionals i simbòlics que provenen del paradigma de la modernitat, on els museus són produïts com a institucions públiques. Finalment, considera que teoria i acció, saber i fer, no es troben deslligats sinó que es vinculen a l'activitat, al context i a la cultura on es desenvolupen i s'utilitzen.¹

Des de fa uns anys, en molts àmbits acadèmics europeus, canadencs i nord-americans, així com també des de moltes comunitats de professionals com ara directors, comissaris, educadors, avaluadors, dissenyadors o artistes, s'ha anat creant una nova xarxa de significats que vol desmitificar els museus com a escenaris d'objectivitat, autenticitat i autoritat en la creació de «cultura». A més, els canvis de les nostres cultures i altres marcs teòrics com les teories postcrítiques han ajudat a mirar els museus des d'una perspectiva reconstructora. Les teories postcrítiques aporten a les ciències humanes i socials una visió més plural i relativa del coneixement, estan interessades a analitzar allò cultural des d'una posició política i es basen en conceptes com ara la identitat cultural i social. Desplacen la noció de veritat vers la noció de mirada o lloc des d'on es conceptualitza un tema. En els museus, això suposa una revisió de les seves funcions, processos, rols professionals i actuacions des d'una perspectiva política, on el que sembla rellevant és mostrar els mecanismes mitjançant els quals certs marcs o referents són considerats més importants que d'altres.

A tall d'exemple, es podria plantejar una exposició d'art que elaborés un tipus de discurs diferent d'aquell al qual generalment estem acostumats. En aquesta exposició no destacariem l'originalitat de les peces, la seva provinença o la seva bellesa d'execució, sinó que ens centrariem en un dels elements que faciliten que tot objecte sigui produït com a objecte «de museu». Em refereixo a la vitrina. En aquesta exposició subratllaríem el paper simbòlic i mític de la vitrina com a forma de re-valoració de l'objecte. Per això, podríem fer servir la informació següent: La vitrina trans-

forma àdhuc l'objecte més humil en quelcom especial, únic, més atractiu o encara més fascinant. És una forma d'actuació que sembla quasi màgica, però que respon a un tipus de suport no sols dels museus, sinó dels grans magatzems o les exposicions universals del segle XIX. Funciona com una protecció tant de la pol·lució externa com de l'espectador, que es troba físicament separat del seu contingut i es troba còmode perquè evita el seu contacte directe. La vitrina sedueix, concentra la mirada i la fixa en quelcom que sembla intocable i inabastable, com si es tractés d'un *peep-show*.²

El fet de remarcar el paper cultural de la vitrina atorgat pel context museístic ens situa en un nou vessant de la museologia. Aquí, l'interès rau a desgranar com operen la cultura, el significat i la representació en la projecció d'una institució. En el cas de la vitrina, cal tenir en compte que la majoria de museus segueixen considerant-la com quelcom tàcit *per se*. I per tant, en donen per feta la presència, sense explicar-ne ni la funció, ni la genealogia (vinculada a la relíquia, l'anatomia i la taxidèrmia), ni la finalitat política de mostrar i demostrar una suposada «realitat». Hi ha altres qüestions que podrien ser comentades en el procés expositiu com ara l'estratègia de comparar el museu amb una capsula o un escenari, la qual es relaciona amb l'interès de la cultura europea per organitzar una vista. Cada cosa sembla representar el model de la imatge de quelcom, i els subjectes contribueixen al joc de mirar i de ser mirats.³ Una exposició que comenci deconstruint una de les tecnologies del museu com és ara la vitrina ajuda al visitant a descentrar l'objectivitat i la neutralitat de les peces. Aquest pot ser un exemple de molts altres codis, processos i pràctiques que seria interessant repensar des de les institucions (em refereixo a altres tecnologies com ara el catàleg, els sistemes d'emmagatzematge, l'organització expositiva cronològica, l'organització disciplinària dels museus, etc.).

Una perspectiva política

Autors com Henderson i Kaeppler, Karp i Lavine, Duncan, Wallach, Pearce i Kurin⁴ han destacat el caràcter polític dels museus. Aquesta tendència vol desgranar les diferències d'interpretació entre distints rols professionals sobre els objectes que el museu ha recol·lectat. També vol reconèixer que el coneixement que s'acumula o es posa en circulació des dels



Fig. 1. Vitrina ubicada en un zona de trànsit. The Field Museum, Chicago.



Fig. 2. Vitrines de la botiga ZAS de Barcelona.

museus no significa sempre el mateix, atès que tots nosaltres (professionals, semiprofessionals, *amateurs*, visitants, comunitats, subcultures, etc.) construïm el significat usant sistemes de representació i de llenguatge que no sempre es corresponen.⁵ Per això, els museus poden ser vistos com un lloc de producció de significat, més que de conservació exclusiva d'objectes. Dins el marc de les ciències socials, aquesta visió prové del construccionisme social i és present en la pedagogia crítica, en la nova educació al museu i en els estudis culturals. També la trobem en la nova cultura del comissariat i en alguns dels professionals que estudien els visitants. El construccionisme social ajuda a reconèixer el paper social i cultural dels museus més enllà del que s'exposa, com s'exposa o del que es creu que és el que s'ha de transmetre. Considera que els museus són poderoses màquines de legitimació social i té com a intenció afrontar el coneixement que segueix present en moltes sales expositives amb la inclusió d'altres veus. Es relaciona també amb la història crítica de l'art, amb l'antropologia postmoderna i amb la nova història social. Segons Bal, «En els últims vint anys, les humanitats s'han desenvolupat vers una creixent presa de consciència de les seves limitacions: la major part del treball de les humanitats es basa en l'arbitrarietat dels límits disciplinaris de l'estètica i en la separació de temes socials reals que es releguen a les ciències socials.»⁶

En segon lloc, la mirada política vol revisar els problemes que els museus presenten quan són entesos des del paradig-

ma de la modernitat. També vol localitzar els museus com a espais culturals que poden esdevenir zones de controvèrsia i contestació, llocs d'escrutini públic, sempre que les estructures i cultures museístiques ho possibilitin. Cal recordar que dins el paradigma de la modernitat els museus són considerats institucions objectives, universals i homogeneïtzadores, les quals, seguint amb els valors de la Il·lustració, continuen perpetuant qualificatius com l'estabilitat, la permanència, l'autenticitat, les metanarratives i la història.

En tercer lloc, s'aposta per la multiplicitat, l'heterogeneïtat, la revisió de la cultura institucional, la revisió de la cultura del comissariat (entesa com la cultura de l'objecte) i la reconstrucció de la dimensió pública dels museus. Aquesta conjunció suposa el desplaçament de l'universalisme i de les metanarratives⁷ cap a les petites històries, cap al coneixement en minúscules o cap a la narració discursiva, més que cap a l'afirmació. És política perquè defensa la inclusió d'altres veus des de camps de coneixement com el feminisme, el postcolonialisme, els estudis culturals, etc.

Finalment, parteix de la base que tot recurs museístic és fruit d'una selecció que de vegades és presentada com a única possibilitat, sense obrir el ventall vers altres perspectives, altres històries o altres maneres d'explicar el que s'exposa. En una posició construccionista, s'assumeix que «cada objecte suscita nombrosos discursos i cada discurs repre-

senta o construeix el mateix objecte d'una manera diferent [...]. Cada discurs comporta una construcció distinta i representa una "naturalesa" diferent de la mateixa cosa».⁸ Conseqüentment, una exposició podria presentar una mirada cronològica, però un programa educatiu podria presentar una mirada temàtica i un espai d'orientació podria presentar una mirada problemàtica. La dificultat rau, precisament, en el fet que si els museus consideren que sols hi ha una manera d'escriure les exposicions, els programes i els recursos, les funcions, la formació i els rols professionals també podran ser entesos solament des de la univocitat. I hi haurà poques possibilitats de canvi.

Reconèixer el discurs del museu modern

El museu modern generalment defensa un museu transmissor i reproductor. Enfoca el seu discurs públic generalment des d'un punt de vista cronològic i de progrés. Centra el rol de l'exposició en l'excel·lència de les peces, en l'admiració del visitant per l'objecte «preservat» i en el protagonisme del tàndem comissaris-dissenyadors com a únics «productors» de significat. Des d'aquesta perspectiva, les exposicions segueixen entenent els visitants des de les «convencions mateixes del museu».⁹ L'objecte és immaculat i el visitant és sistematitzat des de la dicotomia entre visitant expert i visitant novell. El primer reconeix què s'ha col·leccionat, estudiat o exposat. El segon és un públic inexpert que s'ha d'informar, s'ha d'emmirallar en el coneixement en majúscules que té l'expert. El museu propugna un model d'exposició estètica, instructora o didàctica en què les exposicions i els programes del museu ajuden a omplir aquest visitant, que és considerat com una pàgina en blanc. Tanmateix, hi ha molts visitants que no es reconeixen en allò que ha estat preservat i seleccionat per ser exposat.

Mostra una visió d'una institució que no es pregunta pels seus processos. És a dir, el perquè del que s'ha col·leccionat, ni en quines circumstàncies, ni qui l'ha col·leccionat o recol·lectat o com s'ha recol·lectat, ni com s'ha preservat el patrimoni, ni en funció de quins interessos. Aquesta aproximació es troba força arrelada en la teoria i pràctica de la museologia de tal manera que ha esdevingut part de l'imaginari col·lectiu que compartim sobre els museus.¹⁰

Si, d'altra banda, entenem els museus des d'un vessant post-modern i construccionista, caldria subratllar tres termes culturals que proposa Baxandall.¹¹ En primer lloc, ser conscient de les idees i dels valors de la cultura d'on prové l'objecte; en



Fig. 3. Una de les formes d'exposició de l'autenticitat i el gust. The J. Paul Getty Museum, Malibú (Califòrnia).

segon lloc, reconèixer que el lloc, les idees, els valors i els propòsits dels productors de les exposicions no sempre es corresponen amb els dels visitants o que els visitants no tenen per què compartir-los. Finalment, assignar més pes als visitants, tenint en compte el seu bagatge cultural i les seves idees no sistematitzades, la qual cosa no significa que no estiguin interessats en els museus, sinó que no sempre comparteixen els mateixos sistemes de significació. Segons Baxandall, aquestes tres característiques formen la desharmonia del museu i presenten tres cultures en tensió: la cultura expositiva, la cultura institucional i la cultura del visitant.

Això comporta que dins la cultura institucional hi hagi «diferents departaments que no comparteixen les mateixes finalitats o valors comuns i perden de vista altres camps experts i les divisions de treball creen barreres per a la cooperació».¹² Advoquen per diferents cultures expositives i cultures dels visitants i posen en conflicte les tres cultures. Es tracta del conflicte entre la cultura del comissariat i la cultura de l'educació, o el debat ja clàssic entre mostrar i ensenyar. La primera té la intenció que els visitants «memoritzen lo que los organizadores conocen; reconozcan qué es lo más importante para los organizadores, identifiquen aquellas piezas que el museo considera las más valiosas y acuerden que visitar una exposición es un acto fuera de lo cotidiano».¹³ La segona vol emfasitzar que «la institució está situada en un contexto cultural, social, económico, etc.



Fig. 4. Mòmies. Musée du Louvre, París.

Y por tanto representa más de lo que muestra; que la exposición es una forma de legitimación de una investigación centrada en el contenido y no en los procesos; que hay otras lecturas que evocan, resuenan, invaden las esferas interpretativas de las exposiciones; que son los visitantes quienes complementan la exposición». ¹⁴ Des d'una posició construccionista, es defensa la reconciliació del paper i les funcions de professionals considerats generadors i de professionals considerats traductors, que s'emfasitzarien com a productors col·laboradors. És per això que seria interessant revisar els rols professionals al voltant d'estructures més flexibles, més adaptables, amb professionals més polivalents i amb pràctiques museístiques que advoquin pels visitants com a facilitadors de les polítiques interpretatives dels museus.

La representació: línies i posicions

Si es parteix de la noció de museu com a espai per a la representació on el significat no és inherent, sinó que és produït o construït com a pràctica col·lectiva, caldrà tenir en compte diferents aproximacions a aquesta noció de representació. Hall planteja tres aproximacions que són molt útils per situar tendències a l'hora de pensar els museus com a pràctiques significatives. ¹⁵ L'autor destaca tres aproximacions de la representació: l'aproximació construccionista, l'aproximació reflexiva i l'aproximació intencional. ¹⁶

L'aproximació **reflexiva** es vincula a una noció centrada en l'objecte, entès com a mimesi del món. La natura és entesa com la realitat. En aquesta posició, trobem aquells museus que confien en l'objecte com a objecte patrimonial l'ex-



Fig. 5. Zona de descans. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington.

posició del qual vol demostrar que l'objecte és un mirall: reflecteix el significat «vertader» tal com existeix al món i no té en compte que es tracta de l'ull que mira.

L'aproximació **intencional** està centrada en l'autor. En aquest sentit, el que destaca és la intenció de l'emissor, qui es fa responsable del significat. Les paraules triades i signades per l'autor signifiquen el que aquest vol que signifiquin. La «veritat» es troba, doncs, en l'autor i segueix sent fixada per ell. En els museus, aquesta aproximació correspondria a la tria d'exposicions sobre un autor o d'autor i, com a rerefons, plantejaria la dicotomia entre comissaris i educadors abans esmentada. En molts casos, aquesta manera de construir significat es troba en les programacions d'exposicions «bomba» i en molts museus-consum. En aquest cas, els museus segueixen posant en circulació com a «universal» la visió d'un artista o d'un comissari com a visió única, sense poder ser contestada, sense poder dialogar amb altres visions. Quan molts museus aprofiten els «autors» com a base de les seves polítiques interpretatives, sembla que hi hagi un petit estancament en una visió en espiral en comptes d'obrir-se cap a perspectives múltiples.

L'aproximació **construccionista** posa de manifest la mort de l'autor, ja que reconeix el caràcter públic i social del llenguatge i del significat. En el cas dels museus, es crea mitjançant la revisió dels discursos al voltant de la formació de professionals, les maneres de col·leccionar, les polítiques de funcionament, les maneres d'exposar –les tecnologies, el llenguatge escrit, no verbal i visual–, la recerca, etc. El que aquí està en joc és la professió museològica. Caldrà qües-



Fig. 6 i 7. Dues maneres de generar discurs en el context de les sales i la botiga del Queens MoMA, Nova York.

tionar què, per què i des de quina mirada organitzem les polítiques funcionals i filosòfiques i el fet que aquestes són, en realitat, les nostres maneres d'organitzar el món, i per tant n'hi ha d'altres.

D'aquí s'originen una sèrie de debats relacionats amb la professió, la professionalització, el rol social dels museus i les funcions dels museus. És a dir, fins a quin punt els museus poden apostar per deconstruir les autories de polítics, direccions, comissaris i/o dissenyadors? Fins a quin punt seria interessant iniciar el repte de «construir otro marco intercultural más amplio y flexible que permita la integración de valores, ideas, tradiciones, costumbres y aspiraciones que asuman la diversidad, la pluralidad, la reflexión crítica y la tolerancia tanto como la exigencia de elaborar la propia identidad individual y grupal»?¹⁷ Fins a quin punt apostem per obrir-nos a exposicions polivocals, a estudiar les tensions, els dilemes i les discontinuïtats que provoquen les aproximacions reflexiva, intencional i construccionista? Fins a quin punt ens mirem la professió d'una manera compartida?

El prefix re-

Hem vist, doncs, que les pràctiques relacionades amb la creació de significat i amb la interpretació es troben en revisió si s'entenen els museus com a diàlegs entre comunitats d'aprenentatge. I també si es subratlla el caràcter discursiu dels museus on s'analitzen els processos que creen una «veritat» i que possibiliten la reconstrucció i l'intercanvi entre ull que mira i ulls que veuen, ull que atorga i ulls que viuen.

La majoria d'estudis sobre museologia des de la teoria com a crítica cultural reconeixen la discontinuïtat dels museus com a espais de cultures. Consideren els museus una cruïlla de cultures institucionals creades pels professionals implicats en el procés adquisitiu, expositiu i interpretatiu. També, com una cruïlla de cultures acadèmiques i experiencials que fan possible la negociació sobre què serà exposat i com s'inseriran les versions i visions dels visitants.

Per això, i si entenem que la professió, la professionalització, l'exposició i la interpretació necessiten debats amplis de reconstrucció, seria interessant obrir altres vies. Seria interessant ampliar els museus disciplinaris des de la transversalitat i la pluridisciplinarietat. Em refereixo al fet de tenir en compte la «sèrie de significats, metàfores, representacions, imatges, històries, afirmacions, etc. que, d'alguna manera, produeixen col·lectivament una determinada versió dels esdeveniments —o una certa persona o classe de persones—, de retratar-lo amb una llum determinada».¹⁸ Cal subratllar que és molt diferent afrontar una exposició la lens interpretativa de la qual sigui la legitimació de l'art d'avantguarda,¹⁹ la crítica institucional, la lectura cronològica i alhora la lectura temàtica,²⁰ la història crítica de l'art, o bé les visions de visitants aficionats, les visions de persones no interessades en com el museu exposa el significat, etc. Conseqüentment, cada discurs explicarà sempre una història diferent. Aquesta pot ser una possibilitat per al canvi perquè els museus seran entesos com a espais que faciliten oportunitats i maneres de veure i comprendre i de facilitar la construcció de l'esperit crític.

Si es té en compte que la cultura i el coneixement són xarxes de relacions i realitats que enllacen mons particulars amb

mons culturals, mons externs amb mons simbòlics per a l'enriquiment i l'intercanvi, s'haurà d'anar més enllà de la visió clàssica del museu i de la nova museologia basades en la contínua confrontació de dos pols. Em refereixo a les constants divisions entre la noció de museu com a contenidor i contingut, del museu com a públic i privat, del visitant com a expert i novell, entre la museologia de l'objecte i la museologia del document, els museus d'art i de ciència, els museòlegs que «pensen» i els museòlegs que «implementen», etc. Sobre aquest tema han reflexionat diferents autors com ara Conforti, Hooper-Greenhill o Pearce.

Conforti, d'una banda, considera que una de les maneres de reconciliar aquestes dicotomies és desafiar «la recontextualització dels objectes en el reialme de les idees»²¹ tot reordenant els mecanismes que estableixen les estructures dels museus i que en restringeixen el canvi.

D'altra banda, Hooper-Greenhill²² considera que la majoria de museus encara es resisteixen a revisar una cultura vuitcentista. Defensa una museologia reflexiva, en la qual considera que seria interessant desplaçar la centralitat de l'exposició com a única forma d'interpretació. Creu que seria interessant diversificar el marc d'actuació cultural dels museus més enllà de l'exposició temporal, on s'emfasitzés l'esdeveniment múltiple. Aquest es portaria a terme en llocs molt diferents (centres cívics, carrers, centres de cultura, escoles, etc.) i des de perspectives i posicions contraposades. Afirma que els professionals haurien de poder creuar fronteres tècniques, disciplinàries, funcionals i de procés per a construir aquests nous marcs de circulació del coneixement.

Pearce adopta una posició més moderada i aposta per iniciar el canvi des de les exposicions. Diu que seria interessant organitzar exposicions «reflexives i indagadores» que recontextualitzin les narratives dels museus. Segons l'autora, aquest no és un camí gens fàcil: «La exposició reflexiva i indagadora que consisteix en voler avaluat el material anterior desde una perspectiva posmoderna de la pràctica museològica es un ejercicio sumamente agotador. Han de transformarse la actitud del personal y el estilo de gestión. Hay que acabar con las certezas y replantear las definiciones disciplinarias más arraigadas. Hace falta recurrir a nuevas técnicas en los planos biográfico y social y en lo que atañe a la evaluación. Los conservadores deben unir sus fuerzas para examinar narrativas generales relativas al conjunto del museo, en lugar de centrarse en las diferencias que existen en el marco de las prácticas académicas tradicionales.»²³

Tanmateix, si el que es pretén és excavar i apostar per una amplitud de perspectives, el rol dels professionals canvia i les

barreres entre comissaris, dissenyadors i educadors es desfan. Aquesta és la visió per la qual aposten, per exemple, museus com l'Smithsonian Traveling Institution Service a Washington DC o el Valentine Museum a Richmond, Virgínia. Ambdues institucions estan més preocupades per com facilitar noves visions a visitants tradicionalment no representats en els museus, que no pas per cadenes de jerarquia professional. Ambdues treballen en equips que canvien de rol, és a dir, segons el projecte, un comissari pot ser dissenyador i un educador pot ser comissari, etc. Això té implicacions molt directes en la manera de formar nous professionals i en la revisió mateixa de quin és el paper de la museologia.

Amb tot, cada vegada més, i des d'aquesta posició crítica, es considera que la museologia com a tal forma part d'un debat més ampli que el disciplinari. El debat ja no és exclusiu dels professionals de museus o dels acadèmics, sinó que inunda les nostres vides: es troba en els mitjans periodístics, en les accions socials, en la publicitat, etc. D'altra banda, hi ha autors que revisen les institucions, les col·leccions, les exposicions, els programes i els recursos; altres autors ja no saben què és una institució museològica.²⁴ El cas és que el debat no solament s'ha radicalitzat, sinó que s'ha desplaçat a altres àmbits i s'ha aportat, així, una amplitud social que enllaçaria amb alguns dels postulats de les noves museologies, com és ara la necessitat d'apropar-se a la societat, però des d'una mirada més inclusiva i crítica.

Hi ha tres aspectes de la museologia que seria interessant destacar des del prefix *re-*:

- Repensar la professió i la professionalització.
- Incloure altres formes de recerca, altres maneres d'exposar.
- Repensar la cultura del visitant.

Repensar la professió i la professionalització

Segons Ames, l'emergència del museu públic i la seva estructuració ordenada en sistemes de classificació científica van portar a la gènesi de la professionalització del museu: «quan els museus es van fer càrrec de les col·leccions reals, van assumir un seguit de funcions reals com ara la protecció en relació amb l'aprenentatge, la seguretat i la continuïtat aportada per les mateixes col·leccions, i la "funció simbòlica de ser un tresor nacional o un santuari. Els

museus afegiren una altra funció o paper, el canvi durant la primera meitat del segle XIX de gabinets de curiositats a museus” (Frese, 1960: 8), el qual va aportar la introducció de sistemes de classificació científica i d'interpretació d'artefactes. Amb l'aparició dels museus públics apareix una professió museològica». ²⁵ Inicialment, i tenint en compte el seu passat de tresorejament de les col·leccions, la professió tenia una funció conservadora, perquè aquesta incorporació gradual de les col·leccions als museus va fer que fossin estudiades, classificades i ordenades des de sistemes de classificació propis de l'epistemologia dels primers museus públics. Ames comenta que aquests objectes es classificaven «d'acord amb el que en aquell moment es pensava que eren temes universals com ara la raça o les etapes evolutives». ²⁶ Aquesta primera voluntat de fer accessibles les col·leccions als estudiosos és desplaçada gradualment per la necessitat d'integrar el públic després de l'obertura de les col·leccions reials, que van crear museus compartimentats en disciplines i, per tant, van fer el museu més significatiu per als visitants. ²⁷

L'accessibilitat i el vot públic, a l'hora de la veritat, estaven dirigits solament a un segment específic de la població. Així, unes funcions quedaven reforçades en detriment d'altres. «El fet de donar accés públic va fer que aportar accés públic es veiés com un control públic per sobre de l'esperit emprenedor del museu, per sobre del propòsit de la institució i les col·leccions que contenia. Aquest control es va fonamentar en l'expectativa que les col·leccions públiques podrien ser significatives per al públic. Així, gradualment, el públic —o més correctament, la classe educada— va començar a controlar i apadrinar els grans museus del món, des dels seus inicis fins a l'actualitat. Els museus són productes de la classe dominant i representen les assumpcions i definicions d'aquesta classe [...]». ²⁸

D'altra banda, cal destacar l'emergència de la democratització de la cultura i la voluntat de destinar més professionals dedicats a la dimensió pública dels museus. Em refereixo a les noves professions museístiques com ara el disseny, l'educació i l'avaluació, que han qüestionat les funcions tradicionals dels museus. Durant els anys vuitanta, la majoria de museus van coincidir a fomentar una representació d'ells mateixos com a institucions comunicatives, més que com a comunitats d'aprenentatge. ²⁹ La noció del museu com a comunitat d'aprenentatge ³⁰ i de la nova educació com una de les primeres preocupacions dels museus, es forja en els anys noranta a partir de polítiques institucionals que consideren el visitant no com una xifra més, sinó com una veu més.

Museòlegs formalistes i museòlegs analítics

Quan es defineixen els rols professionals dels museus, sovint es diferencia entre professionals dedicats a l'objecte i professionals dedicats a reconciliar emissor i receptor. Weil, per exemple, defineix dos tipus de museòlegs, que, de fet, situa en un continu. D'una banda, el museòleg romàntic: «—Cito d'una nota de premsa recent del Brooklyn Museum—, el qual parla dels “mites i els records que es troben [...] en els objectes”». ³¹ És un professional que reforça la noció de la naturalesa sacralitzada del museu; o sia, el fet que conserva objectes autèntics exposats per a un gaudi estètic. ³² A l'altra banda del continu, l'autor situa el museòleg analític, que està a favor de «la multivocalitat d'objectes i la seva habilitat per emetre informació». Aquest professional defensa la importància del context. És a dir, d'una banda li interessa enfocar diferents discursos al voltant d'un objecte, i de l'altra, reflexionar sobre com aquest objecte ha estat descontextualitzat en el museu mateix.

La divisió de Weil es remet a un dels debats que gira al voltant de l'accés social i cultural dels objectes. Planteja si, de fet, les exposicions han de ser objectes que parlin per ells mateixos o si els objectes han de ser contextualitzats segons les seves vides, capes de significat, trànsits i canvis de valor. Weil defensa la segona posició: considera que una de les missions dels professionals dels museus és mostrar els contextos dels objectes per poder dialogar amb els públics que accedeixen al museu, més que quedar-se en l'esfera dels experts, tal com defensaven els primers conservadors. És més, si tenim en compte que els museus són constructors d'històries, ja sia sobre les col·leccions, l'edifici, la comunitat, la història institucional, ja sia sobre els col·leccionistes, els professionals hauran de defensar altres qüestions més enllà de la primacia de les funcions tradicionals. Aquestes històries, més que representar el passat, legitimen el present i, per tant, són construccions socials que ajuden a ordenar i a entendre els fenòmens. Aquesta seria la missió de professionals que han desjerarquitzat el rol dels museus.

Ettema defineix també dos pols de la professió: els museòlegs formalistes i els analítics. Els primers es corresponen amb el museòleg romàntic de Weil. Se situen, consegüentment, en els postulats deterministes de l'era victoriana i posen l'atenció en la centralitat dels objectes i n'emfasitzen els elements formals i l'essència com a objectes universals: «Semblava que els artefactes del museu de fet contenien qualitats morals que podien fer-se evidents a partir de l'aparença. Si exposaven els millors productes de la civilització humana, els museus podien comunicar aquestes qualitats vitals al públic.



Fig. 8. Pastisseria de Montevideo, Urugai.

Com que les lliçons importants es trobaven en els objectes *per se*, no calien altres explicacions. Així, la perspectiva formalista als museus va ser el resultat de la creença en el poder reformador dels artefactes.»³³ D'altra banda, la posició del museòleg analític consisteix en un èmfasi canviat de la celebració d'assoliments dels «grans homes blancs» envers la història i cultura d'una societat completa, però amb un èmfasi particular en els grups amb desavantatges.

Ettema considera que el canvi ha vingut bàsicament de la influència de la història social, la qual ha permès introduir nous camps d'estudi en els museus, tot desmitificant la sacralització objectual dels museus, i s'ha centrat en l'objecte més com a cultura material que com a objecte de plaer estètic. Ettema i Moore estimen que aquesta és una alternativa teòrica a la dels objectes del museu entesos com a artefactes. Aquestes dues posicions se centren en les relacions que els professionals atorguen als objectes, però aquesta divisió clàssica de la museologia no analitza en profunditat les concepcions dels museus com a representacions i artefactes culturals. Segueixen pressuposant diferències abismals entre «professionals estrella» i professionals considerats «artesans», com és el cas dels educadors dels museus, la participació dels quals en la taula negociadora encara no se sap ben bé quina és.

Museòlegs als marges: educadors, equips, comunitats, visitants

A la perspectiva construccionista és més fàcil que s'hi incorporin aquelles professions que s'han responsabilitzat dels visitants i que, a la llarga, han defensat un canvi de perspectiva en les polítiques i estructures dels museus. És el cas de la comunitat d'educadors de la xarxa anglosaxona.

Roberts considera que els educadors, cada vegada més, s'han encarregat d'interpretar les col·leccions mitjançant exposicions i programes; per tant, han estat els professionals que han ajudat a construir museus els que defugen la recerca unidireccional perquè han escoltat les cultures dels visitants. Segons l'autora, si els educadors dels museus representen les perspectives dels visitants, aquests van pavimentant el camí per a interpretacions que cerquen contextos de significat alternatius i que reflecteixen, àdhuc públicament als visitants, la base perquè les decisions siguin desplaçades. La tasca de la interpretació passa a ser un acte de dotació de sentit, atès que aporta als visitants tant el coneixement com el consentiment per intercanviar un diàleg crític sobre els missatges que el museu representa.³⁴ Aquest seria el paper de la nova educació al museu, que ha contestat a la cultura tradicional de l'objecte univocal i vol ser una alternativa per fomentar l'esperit crític.

Incloure altres formes de recerca, altres maneres d'exposar en l'estructura de museus disciplinaris

Si entenem la relació dels visitants com a construcció narrativa des de les exposicions, accions i recursos, tal com estima Roberts, ens plantejarem com tractem la interpretació. Tindrem en compte, si volem que els visitants rebin un text o el composin, si cal que mostrem un coneixement solament basat en fets i conceptes o si ens situem en el pla dels relats i de les històries. L'autora suggereix una sèrie d'elements que cal tenir present a l'hora de replantejar-se les polítiques interpretatives dels museus. El primer seria tenir en compte la interacció social o el ventall de relacions i símbols que ja es creen des de l'edifici i com es vinculen amb les experiències socials dels visitants. El segon seria tenir en compte la reminiscència que susciten els objectes i les exposicions, o que la visita pot ser una ocasió per recordar, tornar a explicar i tornar a reviuir moments significatius o per comprendre altres visions. El tercer, la interacció personal o el fet d'establir connexions personals en què la base de la visita sigui la introspecció i no el reconeixement. Finalment, la restricció o comprendre el museu com a lloc per relaxar-se.

Tanmateix, per repensar la manera com considerem polítiques interpretatives, no s'ha d'atendre solament a aspectes sovint no considerats per als o des dels visitants, tal com comenta Roberts, sinó que s'haurien d'iniciar polítiques de recerca etnogràfica que permetessin construir altres camins. En aquest article proposo alguns suggeriments, conscient que n'hi ha molts més, per tal d'obrir debats entre professionals:

- Organitzar més exposicions que revisin maneres d'exposar o maneres perquè els objectes siguin considerats objectes *museificats*.
- Cercar aspectes immaterials a partir de la història oral o d'històries de vida que puguin dialogar, per exemple, amb el caràcter més tècnic de la presentació de col·leccions d'història o col·leccions vinculades al patrimoni industrial. Hi ha exemples de museus d'immigració en els Estats Units, com és el cas del Museum of Chinese in the Americas de Nova York o el Mexican Fine Art Center Museum de Chicago, de museus d'història local, com ara la Chicago Historical Society, que parteixen de programes d'interpretació on la recerca qualitativa i etnogràfica és la base per exposar. Els projectes d'interpretació històrica volen comprendre molts més aspectes sobre les experiències personals i socioculturals de les persones. No s'exposen persones, sinó que es contraposen històries.
- Introduir, vehicular i sistematitzar en les exposicions, programes i recursos les veus dels visitants, ja no des d'iniciatives de llibres blancs, sinó des d'iniciatives de recerca qualitativa dedicada més a comprendre que a identificar. En aquest sentit, l'exemple de l'exposició *Retorn al País de les Meravelles*, presentada fa dos anys a la Fundació La Caixa, pot ser un precedent d'exposició polivocal.
- Convidar col·lectius mai considerats pels museus a l'organització expositiva i la programació o a l'inici de projectes d'interpretació. Incidir en aspectes vinculats al gènere, la classe social, la raça, la sexualitat o la religió que no necessàriament provinquin d'un entorn acadèmic. Aquesta pot ser una manera que els museus deconstrueixin el seu passat «colonitzador».³⁵
- Organitzar petites exposicions temporals que presentin aspectes diversos de les col·leccions permanents: des de revisar les nocions de col·leccionisme fins a plantejar qüestions de valor dels objectes, explicar històries ocultes, etc.
- Fer més estudis sobre l'estat de la qüestió de la professió museològica: controvèrsies, sistemes, maneres de plantejar-la, tensions, dilemes, etc.
- Apostar per aparells institucionals que facilitin l'organització expositiva des de grups de professionals i altres persones.
- Ser conscient dels propis processos i pràctiques a partir de debats sobre la museologia que integren les diferents veus de les comunitats de pràctica, així com també les veus dels visitants, sense una voluntat enciclopèdica i totalitzadora, sinó al contrari, partint d'allò local i problematitzant des de comunitats culturals, etc.
- Reconèixer els visitants com a constructors actius dels seus itineraris; consegüentment, seria interessant possibilitar diferents itineraris en un mateix espai expositiu, ja sigui mitjançant textos, vídeos, multimèdia, intertext o instal·lacions, etc.
- Repensar els museus com a procés d'avaluació continuada, no en el sentit cognitiu del terme, sinó en el sentit reflexiu. És a dir, aprendre dels errors, dels visitants i dels professionals als marges per comprendre els canvis que suposa l'experiència als museus.

Repensar la cultura del visitant

L'última reflexió seria sobre la cultura dels visitants. Segons Hooper-Greenhill, «els visitants generalment són entesos com aquella gent que va al museu a veure les exposicions i generalment no desenvolupa cap noció més subtil de diferents maneres d'usar el museu. Tots els museus són usats de maneres diverses per diferents grups, que poden incloure des dels que van al museu a identificar un objecte fins a investigadors i voluntaris».³⁶ Però des dels anys vuitanta, la cultura de la conservació, en els països anglosaxons, és una de les més contestades i no solament per les noves cultures dels museus o els nous perfils encarregats dels aspectes públics del procés expositiu, sinó pels conservadors mateixos, tal com comenten Crew i Sims: «les exposicions tenen veus múltiples i moltes d'elles no emergeixen fins que l'exposició s'inaugura i els públics la visiten. Tanmateix, en les primeres etapes de l'organització expositiva l'equip ha de partir d'una veu com a fil conductor de l'exposició. Sovint en el camp de les exposicions d'història, el treball dels acadèmics és la veu d'autoritat. És el fonament en què molts professionals de museus basen les seves interpretacions per a les exposicions i l'ús dels objectes. La dificultat del museu és que aquesta veu ha canviat de manera significativa en els últims anys. S'ha alterat perquè les interpretacions dels acadèmics de la història i els temes que consideren importants han canviat [...] a partir de la història social que [...] en el camp dels museus ha portat a reconsiderar els tipus d'exposicions que creaven [...], la política [...]».³⁷

El que està en joc són, doncs, els relats, les metàfores i les imatges generades per les cultures de la interpretació i de la construcció de significat i com aquestes són sempre eines pedagògiques molt poderoses perquè influeixen les concepcions que les persones tenen d'elles mateixes i la seva relació amb els altres.³⁸ Defugir el caràcter polític dels museus és potser una manera de no reconèixer-ne la influència.

Notes

1. ROBERTS, L., *From Knowledge to Narrative. Educators and the Changing Museum*, Washington/Londres, 1997.
2. Adaptat de PUTMAN, J., *Art and Artefact. The Museum as Medium*, Londres, 2001.
3. MITCHELL, T., «Orientalism and the Exhibitionary Order», PREZIOSI, D., *The Art of Art History*, Oxford, 1998.
4. HENDERSON, A.; KAEPLER, L. (coord.), *Exhibiting Dilemmas. Issues of Representation at the Smithsonian*, Washington/Londres, 1997; KARP, I.; LAVINE, S. (coord.), *Exhibiting Cultures. The Politics and Poetics of Museum Display*, Washington/Londres, 1991. KARP, I. et al., *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington/Londres, 1992; DUNCAN, C., *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*, Cambridge, 1993; WALLACH, A., *Exhibiting Contradiction*, Amherst, 1998; PEARCE, S., *Museums, Objects, Collections, A Cultural Study*, Leicester, 1992; PEARCE, S., *Collecting in Contemporary Practice*, Londres/Nova York, 1998; KURIN, R., *Reflections of a Cultural Broker*, Washington/Londres, 1997.
5. Sobre aquest tema, vegeu BAXANDALL, M., «Exhibiting Intention: Some Preconditions of Visual Display of Culturally Purposeful Objects», KARP, I.; LAVINE, S. (coord.), *cit. supra*, n. 4, p. 33-42.
6. BAL, M., «The Discourse of the Museum», GREENBERG, R. et al., *Thinking about Exhibitions*, Londres/Nova York, 1996.
7. CONNOR, S., *Cultura postmoderna*, Madrid, 1996.
8. BURR, V., *Introducció al construccionisme social*, Barcelona, 1996, p. 54.
9. JACOB, M. J., «An Unfashionable Audience», LACY, S. (coord.), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle, 1995, p. 51.
10. *Cit. supra*, n. 5, p. 33-41.
11. *Cit. supra*, n. 5, p. 34.
12. TOOHEY, F.; WOLLINZ, I., «Beyond the Turf Battles: Creating Effective Curator-Educator Partnerships», *Journal of Museum Education*, Washington, 1993, 18, 1, p. 4-6.
13. Conferència presentada al *1r Congrés Ibèric d'Educació Artística*: PADRÓ, C.; HERNÁNDEZ, F., *Cómo pueden los educadores y educadoras facilitar políticas que vayan más allá de la conservación del patrimonio*, Porto, 11/2001, p. 1-13 [actes en premsa].
14. *Cit. supra*, n. 13, p. 10.
15. HALL, S., «The Work of Representation», HALL, S. (coord.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, 1997, p. 24.
16. *Cit. supra*, n. 15, p. 24-26.
17. PÉREZ-GÓMEZ, A. I., *La cultura escolar en la sociedad neoliberal*, Madrid, 1998, p. 44.
18. *Cit. supra*, n. 8, p. 45.
19. És el cas del Museum of Modern Art de Nova York com a defensor i disseminador de l'art modern. Actualment, en la seva extensió a Queens, per combatre el tancament de l'edifici de Manhattan per a la seva remodelació, queda palesa, en l'exposició de fragments de la col·lecció permanent, la seva influència com a defensor de l'artista-masculí-geni.
20. Com el cas de l'exposició *Canaletto*, presentada al CCCB el 2000 i que mostrava dos itineraris diferenciats: un de cronològic, seguint la tradicional estructura de progrés de la majoria d'exposicions del nostre context, i una lectura temàtica, on es pretenien desgranar temes vinculats amb concepcions de l'època, com ara la noció de «turista» i de «visita idealitzada», entre d'altres, els quals sovint no es presenten en espais institucionals, sinó que es troben en llibres d'experts.
21. CONFORTI, M., «Museums Past and Museums Present. Some Thoughts on Institutional Survival», *Museum Management and Curatorship*, 1995, Londres, 14, 4, p. 339-355.
22. HOOPER-GREENHILL, E., *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres/Nova York, 2000.
23. PEARCE, S., «Un regard neuf sur les choses du passé», *Museum International*, París, 1999, 2, p. 17.
24. SOLA, T., «Museum Professionals. Endangered Species», BOYLAN, P., *Museums 2000*, Londres, 1992, p. 106.
25. AMES, M., *Cannibal Tours and Glassboxes. The Anthropology of Museums*. Vancouver, 1992, p. 17.
26. *Cit. supra*, n. 25.
27. Sobre aquest tema, vegeu HOOPER-GREENHILL, E., *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londres/Nova York, 1991; BENNETT, T., *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres, 1994, i INIESTA, M., *Els gabinets del món*, Lleida, 1994.
28. *Cit. supra*, n. 25, p. 21.
29. MATUSOV, E.; ROGOFF, B., «Evidence of Development from People's Participation in Communities of Learners», FALK, J.; DIERKING, L. (coord.), *Public Institutions for Personal Learning*, Washington, 1995, p. 97-104.
30. O entendre els museus com a forjadors de significats.
31. WEIL, S., *Cabinet of Curiosities*, Washington, 1995, p. 11.
32. Aquest és un dels debats centrals dels museus d'art. Si partim d'una posició moderna, veurem que l'objecte autèntic és l'única manera de ser del museu, en canvi si partim d'una posició postmoderna, veurem que la relativització de l'objecte porta a investigar no solament les intencions dels objectes, sinó com integrar les veus silenciades.
33. MOORE, K., *Museums and Popular Culture*, Londres/Nova York, 1995, p. 32.
34. ROBERTS, L., «Museums and Knowledge: The Responsibility to Open Minds», *The Journal of Museum Education*, Washington, hivern de 1998, 9.
35. Sobre aquest tema, vegeu SIMPSON, M., *Making Representations. Museums in the Post-Colonial Era*, Londres/Nova York, 1996.
36. HOOPER-GREENHILL, E., «Counting Visitors or Visitors who Count», LUMLEY, R., *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display*, Londres, 1988, p. 213.
37. CREW, S.; SIMS, J., «Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue», KARP, I.; LAVINE, S. (coord.), *cit. supra*, n. 4, p. 163-164.
38. GIROUX, H., *Cultura, política y práctica educativa*, Barcelona, 2001.