

Más allá del museo.

Nuevos escenarios para la exposición

Beyond The Museum.
New Scenarios For The Exhibition

Maite Ibáñez Giménez

mayteibanez@yahoo.es
Crítica de arte y gestora cultural.
Universitat de València.

El escenario de la exposición se ha convertido en un ejercicio cambiante a lo largo del tiempo, vinculado a una manera de pensar históricamente la obra. Existen nuevas respuestas museográficas nacidas de la participación de artistas, arquitectos y diseñadores, y al papel del comisario que, en ocasiones, transforma su cometido de teórico en artista. Siguiendo esta dinámica evolutiva, la exposición ha ido forjando así una identidad casi independiente del propio museo. El significado de la obra en el lugar desarrolla una nueva gramática que convierte a la exposición en una obra de arte y también abre un debate en torno a su papel actual.

Exhibition's stage has become a changing exercise over time, linked to a way of thinking historically the work. There are new museographic responses born of the participation of artists, architects and designers, and the role of the curator who, at times, transforms his role as theoretician in artist. Following this evolutionary dynamic, the exhibition has thus forged an almost independent identity of the museum itself. The meaning of the work in the place develops a new grammar that turns the exhibition into a work of art and also opens a debate around its current role.

Full text available online:

<http://www.polipapers.upv.es/index.php/EME/>

<https://doi.org/10.4995/eme.2018.9871>

Palabras clave

Museo, exposición temporal,
diseño, comisario, escenografía

Key words

Museum, temporary exhibition,
design, curator, scenography



Fig 1 GELES MIT, exposición *La voz del paisaje*. Sala El Almudín, València, 2017. (Foto: cortesía de la artista)

Resulta muy complicado pensar en una pieza al azar, sin imaginarla expuesta. El escenario que genera la obra de arte a través de su diálogo con el espacio nos invita a dos interesantes respuestas: Por un lado, estimula nuestra manera de mirar y también propone una fórmula de creación artística. De esta forma, la exposición temporal se presenta ante nuestros ojos como el resultado inédito de un encuentro, comparable con una obra de arte desde el momento en que actúa como un hecho real, vivo y capaz, a partir de la idea de originalidad y de su sentido *ex professo*. El propio lenguaje artístico ha configurado una particular dialéctica entre continente y contenido que nos aportará algunas de estas claves dentro del llamado *site-specific*.

Hasta comienzos del siglo XX, el fenómeno de la exposición no logra asentar un mayor grado de independencia. Resultaba prácticamente imposible desligarlo de la evolución interna del museo, donde los primeros montajes de sus colecciones, aportarían algunos elementos identificativos todavía presentes en algunos diseños actuales. Posteriormente se afianzaron fórmulas que utilizan el espacio como un material plástico más. Nacían los análisis vinculados a la percepción a través de la Bauhaus, el diseño de la Proun Room y el *Gabinete abstracto* de El Lissitzky o las propuestas del arquitecto Frederick Kiesler. La

exposición materializaba así otras posibilidades de escenificación de los objetos, tratando de ordenar la mirada y subrayando la posición física del espectador. El resultado implicaba el reto y la creación de un ambiente único, donde el lugar llegaba a ser igual de importante que el objeto.

A ello se sumaba la actitud de los artistas que utilizaron el marco de la exposición para completar el concepto de sus trabajos. Lo comprobamos, por ejemplo, en los proyectos Dadá y la muestra de los surrealistas en 1938, cuando se invitaba a los autores participantes a abandonar cualquier tentativa de neutralidad, potenciando la creación de ambientes subjetivos acordes con la filosofía del grupo. Más tarde, llegaría en 1956 el Independent Group a través del montaje de *This is Tomorrow* en la Whitechapel de Londres, junto al museo Sztuki de Lodz (Polonia), creado a principios de los años treinta por iniciativa de un grupo de artistas como un proyecto de centro de arte. Uno de los atractivos de esa interacción radicaba en la visión de los diseños de estas salas, que eran conceptualizadas como un todo, a partir de las lecturas de la colección.

Asimismo, las aportaciones de algunos directores de museo introducen nuevas pautas para renovar la lectura de las obras. Alexander Dornier desde el Landesmuseum de Hannover, a su llegada en 1920, y Alfred Barr, diez años después, desde el Museo de Arte



Moderno de Nueva York, fueron fundamentales en este camino. Las piezas dispuestas desde el llamado estilo salón, cubriendo la totalidad del muro, pasaron a instalarse en una sola fila. Por su parte Barr, preocupado por conseguir una óptima comunicación en la sala, analiza la disposición de esculturas y pinturas desde un estudio de relaciones que le llevó a desarrollar una especie de antropomorfización de la pieza expuesta. Si el tamaño del visitante era aproximadamente igual al estándar pensado por Barr, la obra y el público mantendrían un auténtico diálogo.¹ A partir de estos y otros ejemplos algunos escenógrafos, artistas, arquitectos y directores de museos plantean claramente la exposición como el resultado de la investigación del espacio en las artes visuales, reforzando así el papel experimental del montaje.

Acercándonos a la actualidad, confirmamos cómo la presencia de la exposición temporal destaca, hasta

el punto de recibir la cesión de algunas salas dedicadas a albergar la colección permanente. Su configuración vertebra la actividad del museo y también del mapa artístico de los centros alternativos de la ciudad (Fig 1). Cuando el desarrollo de investigaciones fenomenológicas, cuestiones en torno a la antropología o el tiempo testimonian la fascinación que estos contextos despiertan, recordamos las palabras de teóricos como E.H. Gombrich quien avanzaba en los años ochenta la actitud de un público que ya no visitaba los museos, sino las exposiciones.

En esta línea, el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) ha integrado recientemente los estudios históricos de la museología y la museografía en la exposición *Colección XIII. Hacia un nuevo museo de arte contemporáneo*. El proyecto revisa los dispositivos utilizados en los museos públicos de arte contemporáneo de Madrid. El sentido del montaje, analizado como un instrumento de percepción, presenta los condicionamientos históricos de las piezas al contexto donde se mostraron. Bajo este punto de vista, los dispositivos traducían así la idea

1. STANISZEWSKI, M. A. (1998). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Massachusetts: The MIT Press, p. 68.



Fig. 2 GELES MIT, exposición *La voz del paisaje*, [detalle de las secciones *Turista del tiempo* y *Museo*]. Sala El Almudín, València, 2017. (Foto: cortesía de la artista)

de arte, de exhibición y de espectador, vinculándose en ocasiones a la representación del poder:²

Desde este concepto teórico y global, la exposición implica una acción que rescata de la oscuridad o de la indiferencia y permite re-situar ante la mirada pública lo que hasta entonces era privado. En ocasiones actúa como dinamizadora de debates, estableciendo progresivamente una secuencia organizativa cuyas claves le han permitido conquistar su identidad más allá del museo. Por esta razón, montar una exposición implica el compromiso de indagar hasta llegar a descubrir la efectividad óptima, conjuntamente a la sensorial, física y

2. Desde la fundación del museo del Prado en 1819 y el montaje de sus artistas vivos desde una estética enciclopedista, pasando por la Segunda República, donde Juan de la Encina simplifica la instalación y renueva la luz de la sala, hasta llegar a Fernández del Amo en el Museo de Arte Contemporáneo incorporando mamparas e iluminación cenital, la Sala Negra para exposiciones temporales que rompería la linealidad en la ordenación del montaje, para alcanzar el Museo Nacional de Arte Contemporáneo y actualmente el Reina Sofía. RUBIRA, S. (2016). *Colección XIII. Hacia un nuevo museo de arte contemporáneo* [cat. expo]. Madrid, p. 7.

semántica (Fig. 2). Como afirma Hans Heinz Holz, si la obra de arte es «un objeto para ser mostrado» y por lo tanto está dirigida a un público, «solamente la exposición pública permite un total desarrollo de su función representativa»³. A partir de este camino, oscilante entre la interpretación del hecho artístico y sus fórmulas de presentación, avanza nuestra experiencia.

La exposición como obra de arte

Los cambios en el comportamiento de las piezas, en ocasiones de naturalezas perecedera o construidas desde el sonido, la luz o la temperatura, junto a la llamada «pérdida del pedestal» abrirían un nuevo campo de acción. Las obras podrán estar suspendidas del techo, colgadas en la pared o asentadas sobre el

3. HEINZ HOLZ, H. (1979). "El museo, cámara del tesoro y lugar de exposición" en *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 90-99.

suelo, desarrollando diálogos de claro componente escenográfico (Fig. 3). Estos ingredientes efímeros e interactivos describen narrativas próximas al discurso en el espacio teatral. Haciendo una sucinta revisión histórica por los montajes de Meyerhold, comprobamos que su concepción plástica, lumínica y móvil se traducía en estructuras, escaleras, plataformas y planos. Sus diseños llegaron a transformar la sala en una nave vacía con un escenario desnudo donde el público tenía conciencia en todo momento de hallarse en el teatro. Por esta razón, el director dejaba encendidas las luces de la sala, suprimiendo el telón y permitiendo que los espectadores contemplasen el fondo del escenario.⁴ Por su parte, Adolphe Appia emplea la luz como creadora de nuevos espacios dramáticos polidimensionales, mientras el teatro de Artaud se acerca a las esculturas que, carentes de centro, rodean al espectador hasta situarle como núcleo y parte de la obra. Posteriormente la vanguardia teatral de los años sesenta generaría un interés por la psicología de la percepción visual.⁵

Desde este aspecto, revisamos la exposición como fenómeno o acto performativo que configura su significación a través del movimiento de un público que deambula y circula por la sala, a modo de danza ritual. De igual forma, los escenarios interpretativos adquieren sentido. Junto al edificio de nueva planta, construido como contenedor o 'cubo blanco', la rehabilitación de un espacio antiguo vinculado al concepto de *kunsthalle* aborda una serie de nuevas relaciones con la obra (Fig. 4). Esta tipología ahonda en el campo de la investigación expositiva desarrollando una llamada *resemantización*, a partir de una nueva función comunicativa que desvincula la arquitectura de su origen.

Como indica Isabel Tejada, «a veces los materiales, formatos y técnicas empleadas impiden una primera instalación en el estudio, por lo que el montaje en la sala funciona como una revelación».⁶ El campo de la investigación permanecía expandido y, en este contexto, se apostaba por la instalación como una nueva gramática artística porque el lugar específico se crea no sólo a través de la ocupación sino también por la proyección. Pero no podemos detenernos tan sólo ante el comportamiento de la obra como eje



Fig. 3 CAROLINA FERRER / ENCARNA SEPÚLVEDA, *Ángulos del vacío*. Instalación: Hierro, espejos, luz negra. Comisaria: Isabel Justo. Sala del Refectorio del Centre del Carme. València, 2016-17. (Foto: cortesía de las artistas)

activo. Las connotaciones de los espacios, a veces vulneradores de su primitivo uso (como fábrica, iglesia, almacén o convento...) o la seducción por el entorno doméstico de los artistas (desde los talleres, estudios, casas, etc.), genera la búsqueda de una atmósfera afín con su creación, casi paralela o de igual fuerza que la creación misma (Fig. 5).

Con todo ello, la exposición, como obra de arte, construía en las salas un laboratorio de ideas. Daniel Buren afirmaba en el contexto de la Documenta V de Kassel que «cada vez más el tema de la exposición tiende a no ser la exposición de obras de arte, sino la exposición de la exposición como obra de arte.»⁷ La presencia activa de los espacios alternativos potenció el cambio de un diálogo dual a otro plural, y ante esta diversificación de lecturas, Martí Manen identifica el lenguaje de la exposición como un lenguaje secreto. «Si ahora mismo tuviéramos que hacer un símil entre la exposición y un género literario, nos acercaríamos a la poesía. Pero la exposición también puede ser ensayo, demostrando una investigación, también puede ser novela, generando recorridos narrativos, y también puede ser un discurso político, un divertimento teatral o cualquiera de las mezclas que queramos pensar».⁸ En cada uno de estos códigos interpretativos o metalenguajes, converge la figura del autor que

4. SÁNCHEZ, J. A. (1999) *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, p. 33.

5. ALCÁZAR, J. (1998). "La era de la reproducción instantánea" en *La cuarta dimensión. Tiempo, espacio y vídeo en la escena moderna*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.

6. TEJEDA, I. (2006). *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Madrid: Trama.

7. BUREN, D. (1972). "Exposition d'une exposition" en *Documenta V*, [cat. expo], Kassel, pp. 17-29.

8. MANEN, M. (2012). *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao: Consonni, p. 25.



Fig. 4. GRETA ALFARO, *Comedias a honor y gloria*. Comisaria: Alba Braza. Sala La Gallera, València, 2016. (Foto: cortesía de la artista)



Fig. 5 GRETA ALFARO, *Comedias a honor y gloria* [detalle de la performance]. Comisaria: Alba Braza. Sala La Gallera, València, 2016. (Foto: cortesía de la artista)



Fig. 6 Exposición *Julian Opie* anunciada desde la fachada y explanada del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), València, 2010. (Foto de la autora)



Fig. 7. Exposición *Julian Opie* [detalle de las siluetas en los vanos de la sala]. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), València, 2010. (Foto de la autora)

identificamos generalmente con el comisario. De ellos y ellas se requiere la capacidad para formular lecturas, establecer relaciones y construir contextos; primero desde las colecciones (también como conservadores) y, en la actualidad, desde un ámbito interdisciplinar y mediático. Por otra parte, cuando la actividad del artista se torna cada vez más comisarial, resulta poco exitoso desactivar la ya clásica dicotomía del comisario como artista y el artista como comisario. Su convivencia en la escena de la exposición promueve fórmulas de actuación, potenciando una peculiar confusión de roles: mientras el museo invita a algunos artistas a renovar el método para presentar sus colecciones, los comisarios, en ocasiones, se apropian de una parte importante de la construcción del significado de la obra.

Por encima de este tipo de aspectos, la exposición funciona como un dispositivo crítico. Compartimos las palabras de Pilar Bonet cuando explica que arte, crítica y comisariado son una misma actitud frente a tu mirada del mundo. «Las diferencias entre ellas aparecen en los procedimientos de trabajo, no en el impacto que provocan»⁹ Para Jean-Paul Martinon, la labor curatorial «comprende una fuga dentro del marco preestablecido para reinventar la vida y crear nuevos significados. Una herramienta política fuera de los políticos»¹⁰. Considerar su ejercicio primario como un acto de mantener viva una pregunta, nos lleva al consejo (lúcido y coherente) del profesor Román de

la Calle: «Ninguna exposición sin reflexión». Desde esta mirada creativa, el comisariado implica una práctica teórica sobre la instrumentalización de los modos de ver y también promueve los mecanismos de percepción en el relato de la exposición. Unas lecturas plurales a partir de narrativas subjetivas y fórmulas de intervención en cada espacio. Hablamos por lo tanto de la dinamización de la polisemia desde unos circuitos críticos para cada proyecto y también para cada lugar.

Los 'no lugares'

Llevados por el estudio del lenguaje desarrollado dentro y fuera de las salas, existen otras fórmulas que trazan los caminos de la obra con el entorno, sin explicitar el clásico marco físico del centro de exposiciones. Ampliando los límites de la propia arquitectura, comprobamos cómo la información asociativa, que avanza el contenido de la visita y había sido formalizado en el cartel o pancarta, extiende diametralmente su modo de acción. Como consecuencia de ello, el concepto acotado tradicionalmente al soporte del diseño en las diversas lonas, se apropia de las fachadas para configurar un nuevo elemento formal. Esta intervención en el espacio, que podríamos denominar como *pre-exposición*, implica necesariamente un contexto urbano cómplice de estas señales. La escenografía de la ciudad renueva así su imagen y, a través del lenguaje de la exposición, algunas plazas, avenidas o edificios emblemáticos son convertidos en recursos sugerentes que trasplantan el lenguaje de la sala a su exterior (Fig. 6). Diversos recursos como la

9. BONET, P. (2016) 'El comisariado es como poner la mesa e invitar a la gente a cenar' en BASSAS, X. (ed.) *Genealogía curatoriales. 26 comisarios en diálogo*. Madrid: Casimiro, p. 73.

10. MARTINON, J. P. (2013). *The Curatorial. A Philosophy of Curating*. Londres: Bloomsbury Academic, p. 4.

iluminación, el uso de las ventanas enmarcando señales e iconos, junto a otros detalles escenográficos, proponen juegos a través de lámparas, pantallas de vídeo o siluetas de vinilo.

Los visitantes que acuden a una exposición movilizan esquemas cognitivos previos con los cuales asocian la nueva información. Es allí donde podemos comprender el aprendizaje como experiencia que involucra aspectos sociales, emocionales o lúdicos. El museo funciona en esos momentos como una institución privilegiada para el encuentro cultural, un espacio de construcción social, abierto al diálogo. Desde hace años existen diversos ejemplos constantes, como la fachada de la Fundación Telefónica, anunciando la exposición de Nam June Paik en 2007 con grandes pantallas de vídeos encastradas en los vanos del edificio de la Gran Vía madrileña. Otros lugares más cercanos, nos llevan a la actual intervención en las ventanas del palacio Benicarló o de Los Borja, sede de Les Corts Valencianes, cubiertas por los rostros de los personajes del artista Manuel Boix. Esta teatralización anuncia la conmemoración del año de los Borja y la exposición de esculturas en el interior, transformando la austeridad del edificio del siglo XV al mismo tiempo. Recordamos desde un tercer proyecto la integración del mural de Josep Renau, *La marcha de la juventud hacia el futuro*, reproducida a tamaño natural en el claustro del Centre Cultural La Nau, que conectaba su recorrido por los espacios y revelaba la muestra a los visitantes que acudían a otras actividades.

En esta misma línea, la convivencia con el ciudadano de a pie se materializa abriendo las salas a la calle mediante grandes cristalerías que mantienen su iluminación durante la noche. Lo pudimos comprobar en la exposición de Giacometti y posteriormente con Julian Opie, ambas en el IVAM (Fig. 7). Con un singular gesto de gran riqueza plástica, los proyectos traspasaron la rigidez formal para alcanzar su integración dentro del ágora pública, convirtiendo a la ciudad en una gran sala de exposiciones. En palabras de Juan Carlos Rico: «cada fachada de un edificio puede funcionar dentro del medio urbano como un panel dentro de una exposición».¹¹ Este guiño implica un reto cuyo objetivo busca experimentar el anuncio en forma de intervención artística. Desde un lugar que, oficialmente y siguiendo los estudios de Marc Augé, es realmente un «no lugar».

El cuestionamiento del discurso

El sentido político y social de la exposición interviene y puede llevarnos a considerar un cierto grado de manipulación en sus propuestas. Y todo ello desde la finalidad didáctica, patriótica o de prestigio, hasta alcanzar algunas lecturas actuales que cuestionan sus postulados y formas de contar el arte. La exposición *Mil bestias que rugen. Dispositivos de exposición para una modernidad crítica* inaugurada en octubre de 2017 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), reúne algunos artistas contemporáneos que muestran su interés «por abordar críticamente aspectos de los fenómenos expositivos, con una fuerte conciencia del sentido de la historia y de los mecanismos de la ficción».¹² Con esta finalidad, los autores indagan en algunas colecciones, museos o exposiciones del pasado para reflexionar sobre ausencias, silencios o modos dirigidos.

La configuración de la exposición en los ochenta construía narrativas que no sólo hablaban del hecho artístico, sino que también incluían la filtración de ideologías dominantes y nuevas revisiones de los discursos de la institución desde las lecturas del pasado y del presente. Hay otros aspectos revisables en la actualidad, incluso la figura del comisario que para algunos pasa de ser autor a mediador. Se destaca la importancia de una capacidad propositiva en su trabajo evitando el discurso unidireccional. El objetivo consiste en generar una interrelación entre la exposición y el público que construya un valor colectivo, representando así una mirada del mundo (Fig. 8).

El sentido de la exposición como discurso abierto permite accionar su propio cuestionamiento. Destacamos dos ejemplos emblemáticos para el lenguaje de la propia museografía desde las Bienales de Sao Paulo y Venecia. En el primer caso, la propuesta de Oscar Niemeyer en 2008, también conocida como «la bienal del vacío», mostró la segunda planta del edificio de Ivo Mesquida sin obras. No se exponía «nada» y, por lo tanto, siguiendo las pautas clásicas, nada se podía ver. Una arriesgada propuesta que traducía la idea de vivir el escenario expositivo. La imaginación del espectador construye una muestra de posibilidades infinitas desde unas salas que no imponen límites, a partir del atrevimiento del comisario que nos invita a recorrer esos espacios por primera vez así.¹³

12. FERNÁNDEZ LÓPEZ, O. (2017). *Mil bestias que rugen. Dispositivos de exposición para una modernidad crítica* [cat. expo]. CAAC, pp. 5-8.

13. El proyecto de Mesquita traduce el anhelo del artista Yves Klein desde su frase «Los pájaros deberían desaparecer!» en una nueva forma de vivir el escenario expositivo.

11. RICO, J. C. (2004). *El paisajismo del siglo XXI. Entre la ecología, la técnica y la plástica*. Madrid: Sílex, pp. 188-89.

El segundo ejemplo nos llega recientemente desde el Palazzo Fortuny. La muestra colectiva *Intuition* comisariada por Axel Veervoordt y Daniela Ferretti para la 57ª Bienal de Venecia ofrecía una amalgama de obras (desde Marcel Duchamp, Remedios Varo, Joseph Beuys, Anish Kapoor, Bernardi Roig o Ann Veronica Janssens). El proyecto buscaba desarrollar un *work in progress* desde el estímulo procesual de la sensación, sin aparentemente más detalles.¹⁴ A la exposición se accedía entre estelas funerarias e instalaciones de humo a través de un sótano húmedo en penumbra. Desde un salón próximo a un gabinete de maravillas lograban construir el evocador escenario que activaría el paseo por las salas. A partir de la reunión de obras históricas, modernas y contemporáneas algunos conceptos como intuición, sueños, fantasía, meditación, hipnosis o inspiración quedaban así trazados y conectados. Para conseguir esta narración era necesario envolver al espectador en una especie de fantasía paranormal, transformando el sentido intelectual y físico de la visita en un efecto emotivo.

Por otra parte, más allá de la sala clásica, en un espacio virtual y todavía poco explorado, el arte *New Media* se incorpora en la exposición progresivamente. Desde su componente interactivo y efímero cuestiona los límites del museo (como institución y como contenedor) que continua buscando la mejor fórmula para presentarlo. Un kiosco, un muro, una puerta... Todo un reto del montaje porque, al igual que hemos comprobado en los anteriores ejemplos, no se trata sólo de un espacio físico, sino de la propia representación de la experiencia. En ocasiones tendremos que elegir entre dos opciones: el cubo blanco o la caja negra, en lugar de practicar una lectura híbrida. Y es por ello que los centros de arte que abran sus puertas a este tipo de proyectos deberían combinar una clara flexibilidad que les permita crear una especie de «web permeable», donde se conjugue una caja negra, un cubo blanco, un tiempo, un laboratorio, una situación.¹⁵ Con esta perspectiva, el arte *New Media* podría abrir una interesante oportunidad para repensar tanto la práctica curatorial, como el montaje de la obra, su relación con la institución, la flexibilidad espacial o la mirada del público. Desde esta línea y destacando del propio proceso de mostrar la pieza y conectarla con el espectador, la exposición demanda nuevas formas de hacer, más allá del museo.

14. «La intuición es la capacidad de adquirir conocimiento sin pruebas, evidencia o razonamiento consciente: un sentimiento que guía a una persona a actuar de cierta manera sin entender por qué». Texto de presentación de la muestra.

15. BLASWICK, I. (2007). "Temple, White Cube/Laboratory" en *What Makes a Great Exhibition*.



Como resumen de algunas ideas aquí abordadas, destacamos la discusión impulsada hace unas semanas desde el CCBLab donde a través de una red social se debatía para qué sirven las exposiciones. El coloquio a dos bandas comenzó con las aportaciones de los jóvenes comisarios Lluís Nacenta (contrario al sentido de la exposición, no comparte que sea el formato más adecuado para llevar a término un ejercicio de comunicación que pretenda ser informativo) y José Luis de Vicente (en el lado del sí, comprende la exposición como un dispositivo narrativo y efímero, donde el comisario no es un autor innegociable y el recurso finito recae en la atención del espectador). Este microdebate generado a través de Twitter provocó una participación interesante. De él surgieron algunas cuestiones como ¿para qué sirve la exposición? o ¿cuál es su idoneidad narrativa? El *hashtag* utilizado fue #expoSiexpoNO y como resumen en cifras también se organizó una votación en torno a la pregunta central de «¿es una exposición el formato adecuado para explicar cosas?», donde un 62 % apoyó que «Sí y siempre lo será», frente al 38 % que opinaba: «No, está caduco».

Un resultado que al fin y al cabo apunta a la necesidad de revisar los recursos integrados en el montaje y en la comunicación de las salas, a cuidar y dar sentido al discurso que trasladamos en cada proyecto y, principalmente, a definir quién habla en una exposición. Del resto, parece que ella todavía tiene mucho que contarnos.



Fig. 8 Exposición *Covers (1951-1964). Cultura, juventud y rebeldía*. Comisarios: Justo Serna y Alejandro Lillo. Sala Academia del Centre Cultural La Nau. Universitat de València, 2012-13. (Foto: Cortesía de MATRA Museografía)

Bibliografía

- ALTSHULER, B. (2008). *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History, volume I, 1863-1959*. Londres: Phaidon Press.
- AA.VV. (2016). *Hacia un nuevo museo de arte contemporáneo*, [cat. expo.]. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M). Colección XIII.
- AA.VV. (1972). *Documenta V* [cat. expo.]. Kassel.
- AZARA, P. y GURI, C. (2000). *Arquitectos a escena. Escenografías y montajes de exposición en los 90*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BASSAS, X. (2016) *Genealogías curatoriales. 26 comisarios/as en diálogo*. Madrid: Casimiro.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, O. (2017). *Mil bestias que rugen. Dispositivos de exposición para una modernidad crítica* [cat. expo.]. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC).
- HEINZ HOLZ, H. (1979) *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- IBÁÑEZ GIMÉNEZ, M. (2011). *IVAM - Centre del Carme (1989-2002). La exposición como obra de arte*. Valencia: Institut Alfons El Magnànim, Diputació de València.
- MANEM, M. (2012). *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao: Consonni.
- MARINCOLA, P. (2006). *What Makes a Great Exhibition?*. Philadelphia: Ed. Philadelphia Exhibitions Initiative.
- MARTINON, J. P. (2013). *The Curatorial. A Philosophy of Curating*. Londres: Bloomsbury Academic.
- PICAZO, G. (2004). *Impasse, 4: Exposiciones de arte contemporáneo: Importancia y repercusión en el arte español*. Lleida: Centre d'Art La Panera, Ajuntament de Lleida.
- RICÓ, J. C. (2011). *La investigación teórica: Museos, del templo al laboratorio*. Madrid: Sílex.
- SÁNCHEZ, J. A. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- STANISZEWSKI, M. A. (1998). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Massachusetts: The MIT Press.
- TEJEDA, I. (2006). *El montaje como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años setenta*. Madrid: Trama.

Maite Ibáñez

Doctora en Historia del Arte, forma parte del profesorado del Diploma de Postgrado Educación Artística y Gestión de Museos de la Universitat de València. Autora de diversos artículos publicados en las revistas *Lápiz*, *MAKMA*, *Revista de Museología* y *Archivo de Arte Valenciano*, desarrolla su investigación en torno a la historia de la exposición temporal y su relación con el espacio. Desde 2002 trabaja como técnico de gestión en el Centre Cultural La Nau y el Palacio de Cerveró de la Universitat de València.