

# **EL FENÓMENO EXPOSITIVO DE LAS CONFRONTACIONES: ENFRENTAMIENTOS ENTRE ARTE TRADICIONAL Y CONTEMPORÁNEO**

## **THE EXPOSITIVE PHENOMENON OF THE CONFRONTATIONS: CLASHES BETWEEN TRADITIONAL AND CONTEMPORARY ART**

**RAFAEL MANUEL BESA GUTIÉRREZ**  
**Universidad de Sevilla, España**  
debesag@hotmail.com

Estudio centrado en señalar un fenómeno expositivo desarrollado en la última década basado en el enfrentamiento directo entre obras de arte tradicional y contemporáneo. Precedentes que conceden legitimidad a las técnicas museográficas empleadas y su impacto en el visitante. Destacarlo como una importante vía museográfica con cada vez mayor importancia en el panorama internacional.

Palabras Clave: Técnicas Museográficas, Confrontaciones, Arte Contemporáneo, Exposiciones Temporales, Intervención Artística.

Study focused on identifying an expositive phenomenon developed in the last decade based on direct confrontation between works of contemporary and traditional art. Precedents that grant legitimacy to the museum techniques employed and their impact on the visitor. Highlight it as an important way with increasing importance on the international museums scene.

Keywords: Museum Techniques, Confrontations, Contemporary Art, Temporary Exhibitions, Artistic Intervention.

### **1. Introducción.**

Al igual que la creación artística contemporánea, las técnicas museográficas actuales se caracterizan por la incesante búsqueda de nuevas propuestas con el objetivo de la innovación. Aun existiendo precedentes, ha sido en los últimos diez años en los que se ha ido estableciendo principalmente toda una tendencia museográfica basada en el enfrentamiento de obras de distintas cronologías o estilos artísticos. Esto ha posibilitado que obras contemporáneas se encuentren cara a cara con obras del pasado y que, fruto de éste enfrentamiento se desarrollen una serie de valores simbólicos que enfatizan los suyos propios.

El planteamiento parte del enfrentamiento de las obras entre ellas, entrando en juego las distintas categorías, tanto tradicionales (pintura - escultura - arquitectura), como las nuevas manifestaciones actuales. Se busca establecer una relación o vínculo que sirva de potenciador de los valores del conjunto expositivo.

La plástica artística ha ido siempre ligada a un espacio de exposición, desde el salón del coleccionista que ha adquirido la pieza, hasta el Museo que las alberga y protege, pasando por el edificio religioso donde se las venera. En según qué espacio sea el utilizado para exponer la obra, se conseguirán unos valores simbólicos u otros. La estatua que se ubica en una plaza pública adquiere un valor de signo que le concede una imagen de poder frente al pueblo que la observa. O el matiz sobrecogedor que denota la espiritualidad de una escultura colocada en el altar de un templo, adquiriendo automáticamente la finalidad de culto para los fieles. De ésta forma se observa como el carácter de la obra no solo reside en su propia factura, sino que va estrechamente ligada al marco expositivo en que se encuentra, ya sea un inmueble o un espacio al aire libre, allí es donde cobra relevancia lo expuesto.

Esa importancia no queda solamente sujeta al lugar donde se expone la obra, sino que otro factor imprescindible es el discurso museográfico. Independientemente de que existen obras maestras que sobreviven de forma gloriosa a malos diseños expositivos, es crucial la importancia del discurso. Esto se debe a que es el que se encarga de articular el conjunto de elementos que componen la exposición, uniendo los lazos de la obra y su lugar en el espacio, al contenedor con su contenido. Si el discurso es efectivo, es posible conseguir juegos entre los elementos de la exposición, contrastes con otras obras, juegos cromáticos o sensitivos y diálogos con el emplazamiento en el que se ubica. Uno de los principales aspectos es el de la intervención del marco expositivo. A partir de la intervención artística del emplazamiento, se puede llegar a un entendimiento recíproco entre lo expuesto y el contenedor. El escoger como lugar de exposición a un espacio cuya identidad resulta tradicional y ya establecida, es la principal propuesta de esta nueva museografía.

Si bien, todo el proceso mencionado emerge dentro de propuestas de rabiosa actualidad, no hay que olvidar señalar que el marco en que se desarrolla es en el de la exposición temporal. Así se permite un alto grado de experimentación, que permite el estudio del grado de aceptación por parte del público y de la crítica, siendo ese el camino a futuras instalaciones definitivas dentro de museos o centros de arte contemporáneo. Poco a poco van integrándose de forma tímida en función, de lo tradicional que sea la institución en que se despliegue. No en vano, actualmente pueden enumerarse bastantes colecciones permanentes entre las que se incluyen este tipo de intervenciones, tales como la obra *Jardin d'émail* de Jean Dubuffet en el Museo Kröller-Müller (Fig. 1); o *Alicia* de Cristina Lucas en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Fig. 2).

## 2. Arte y exposición dentro de la postmodernidad.

La reconfiguración del arte resultó ser el paradigma de la postmodernidad, con su consecuente revitalización. Con ello se expanden las categorías estéticas, proporcionando unas nuevas condiciones de nuestro trato con la realidad.

En la arqueología de Foucault<sup>938</sup> se aborda como con la entrada del postmodernismo, se produce una serie de cambios en las estructuras del saber. Se reemplazan las unidades de pensamiento historicista por otra serie de conceptos,

---

<sup>938</sup> FOUCAULT, Michel; *La arqueología del saber*, México, 1970.

lo cual supone una transformación de la organización del conocimiento. Así emergen unas nuevas instituciones de poder y unos nuevos discursos. Foucault sugirió la forma de empezar el discurso del Arte actual, con el Museo como institución de poder o confinamiento conectada con la disciplina de la Historia del Arte.

En lo artístico, se empieza a valorar las manifestaciones populares y las formas industriales, productos del esfuerzo del hombre y su finalidad consumista. Se debilitan las barreras entre las artes establecidas, ahora se ejerce la interrelación entre ellas como nueva vía, una intertextualidad que resulta patente en *collages* o *pastiches*. Se practica una transgresión de los géneros discursivos mediante obras que combinan varias expresiones con distintos soportes, formatos y técnicas. Esto llega a desarrollarse tanto que consigue eliminar las etiquetas de espectador y creador, produciendo obras en las que no existen distinciones por la inmediatez de la expresión (caso de los *happenings* o del *body art*).

Los nuevos caminos del arte no pretenden romper con todo el pasado, simplemente tratan de encauzar estas creaciones de acuerdo a las necesidades de expresión del artista con respecto al momento social que las precisa. Se vuelve a tener consciencia en la creación, las vías se crean y son seguidas por los artistas, con la libertad del entendimiento del creador en función de su visión del movimiento artístico. A diferencia del momento moderno de la vanguardia, el artista ofrece unas obras más contenidas o limitadas, es decir, más controladas y con unas aspiraciones más modestas pero más concretas y definidas. Siempre orientadas hacia una experiencia determinada.

Aun así queda la huella de la herencia vanguardista en la plasmación estética fuera de los lugares tradicionales de manifestación artística. Desde teatro a galerías, o en el mismo museo, pero de forma distinta a la utilizada desde su gestación. Movimientos postmodernos como el *Land Art*, las Instalaciones o las *Performances*. Éstas requieren ámbitos diversos que forman parte de la idea original, siendo empleados como un recurso o elemento de la propia obra. El origen de ésta idea aparece con las Vanguardias (y su rechazo del Museo como ámbito para cualquier ejercicio), pero sería con la Postmodernidad cuando consigue impulsarse, desarrollarse, y sobre todo, hacerse cotidiano para el ojo del espectador, el cual termina familiarizándose con éste arte nuevo en lugares de la vida cotidiana. Al igual que el arte *Pop* explota la cotidianeidad en sus obras y las lanza al consumo artístico, ahora se consigue introducir en éste ámbito los nuevos espacios de creación.

Con la llegada del pop art al museo se produce para Danto la ruptura. Cuando el objeto artístico no se diferencia del objeto cotidiano, la pregunta de “¿qué es arte?” pierde su sentido, y hay que preguntarse “¿por qué es arte?” asumiendo por tanto su condición. Ya no puede haber un relato que diga qué es y qué no es arte, sino una pluralidad de expresiones artísticas. Esto es lo que caracteriza el fin de la historia del arte:

*“No hay una sola dirección. De hecho, no hay direcciones. Y esto es lo que quería decir con el fin del arte cuando empecé a escribir sobre eso a mediados de los ochenta. No que muriera o que los pintores dejaran de pintar,*

*sino que la historia del arte, estructurada mediante relatos, había llegado al final*".<sup>939</sup>

Esta reacción de la postmodernidad resulta capital dentro de los planteamientos expositivos aquí planteados. Son base y cimientos para las nuevas técnicas museográficas contemporáneas, las cuales en la actualidad poseen carta blanca para la creación en prácticamente cualquier espacio de la realidad.

La nueva posibilidad de trabajar sobre cualquier soporte o ámbito viene fuertemente ligada a un pensamiento desarrollado también en la Postmodernidad. La concepción del "Todo Vale". Los artistas no están sometidos a barreras sociales que les cohiban en su labor creativa, y eso es así porque la sociedad ha empezado a aceptar prácticas que antes no aceptaba. Se ha pasado del criterio modernista de la ordenación en función de la cualidad *auto-manifiesta* de la obra hacia un criterio más abierto en cuanto a posibilidades se refiere.

### **3. La incorporación del arte contemporáneo al museo: CONFRONTACIONES.**

Con la aceptación de los fondos contemporáneos por parte de las instituciones museísticas se da paso al paradigma de su incorporación en ellas. No lejos de dificultades, se plantean una serie de posibilidades que según el caso, han sido utilizadas con distintos resultados, observándose varias posturas posibles en lo relativo a la incorporación de las creaciones contemporáneas en el museo.<sup>940</sup>

El introducirlo en un Museo de Bellas Artes tradicional tendría un fallido efecto en la identidad de la obra contemporánea, que quedaría "inhibida, bloqueada, orientada fuertemente por la proximidad de las obras maestras antiguas".<sup>941</sup>

Debido al problema anterior, se requieren lugares específicos para el Arte Contemporáneo, tales como Centros de Arte o Kunsthallen; mientras que el Arte Antiguo o consagrado encuentra su lugar en Museos del tipo Catedral o Santuario del Arte. Esto da lugar a la formación de colecciones permanentes de Arte Contemporáneo que conllevan a espacios apropiados y específicos, ya sean de nueva planta o rehabilitando antiguos edificios.

Otra opción sería la coexistencia en una misma institución del Arte Contemporáneo y del Antiguo. Estos museos suelen abarcar la exposición de obras siguiendo un criterio cronológico y con ámbitos bien diferenciados. Suelen tener origen en donaciones de particulares que ponen de condición el que todos los fondos donados sean expuestos. En estos Museos se encuentra el germen de las tipologías expositivas tratadas en este estudio, ya que cuando tienen una exposición temporal suelen buscar una confrontación entre el Arte tradicional y el Contemporáneo, algo que sin duda tiene una grandísima repercusión en la museología actual.

---

<sup>939</sup> DANTO, Arthur C.; *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, 1999, pág. 150.

<sup>940</sup> HERNÁNDEZ, Francisca; *El Museo como Espacio de Comunicación*, Gijón, 2008, pág. 156.

<sup>941</sup> BORMAND, Marc; "Art vivant et art ancien: une complémentarité", *L'Art Contemporain dans les Musées, Musées collections publiques de France*, n° 200 (3), Paris, 1993, pp. 10-14.

Posiblemente, una de las primeras de estas confrontaciones fue la que tuvo lugar en 1987 en el Museo de Grenoble, en donde hubo una exposición de fotografías sobre los cimacios de las salas en las que se presentaban pinturas del siglo XVIII.<sup>942</sup>

Como ejemplo a ésta tipología de museo se destacan el Museo de Grenoble, el Museo Boymans Van Beuningen de Róterdam y la Kunsthaus de Zürich.

Sincronía, simultaneidad y coexistencia entre el Arte Antiguo y el contemporáneo bajo el techo de la misma institución. El dialogo es posible, y puede provocar una perfecta simbiosis que da lugar como resultado a una reactualización de la mirada y contemplación del arte antiguo. Además, posibilita la utilización de nuevos soportes tales como videos o instalaciones, de una forma diferente a la desarrollada en el Museo Tradicional.

Este concepto se había manejado desde la antigüedad bajo una apreciación distinta, el de la aspiración de aglutinar en un mismo museo todo un saber global representativo. El proyecto de Museo Global es el desarrollado por Thomas Krens, director del Museo Guggenheim de Nueva York. Contempló el panorama en el resto de instituciones y museos de arte contemporáneo y decidió abarcar una visión mundial del arte, pero comprendiendo la limitación material de un solo edificio que lo abarcara. Por eso planteó la idea de la creación de una serie de museos con distintos contenidos y ubicados por distintos puntos del Mundo, creando al enlazarlos una especie de red que los conectaran entre ellos<sup>943</sup>.

La Confrontación conlleva a un mayor interés del público por la producción contemporánea y a su vez, revitaliza los antiguos fondos tradicionales que habían caído en el olvido del visitante. Es posible tener en un museo una colección histórica que sirva de telón de fondo al programa de exposiciones rabiosamente actuales, incluidas las adquisiciones. Ya que “lo contemporáneo solo tarda dos días en transformarse en histórico”.<sup>944</sup>

El aceptar la coexistencia implica que determinadas obras actuales precisan de un espacio y un ambiente muy específico. Además, en lo relativo a la exposición de fondos tradicionales, las colecciones de bellas artes que han vivido en los muros de un edificio histórico o monumental desarrollan lazos que los unen de forma estrecha, creando un importante vínculo en el que los paramentos tienen la función de marco para las obras. Se impone una nueva manera de presentación, que implica un nuevo comportamiento y una actitud diferente del espectador hacia la obra.<sup>945</sup>

Con la creación de museos enfocados al arte contemporáneo se dan lugar a una serie de cuestiones y problemáticas. Al crearse de nueva planta, el exterior del edificio resulta primordial, por lo que se realiza en función de una arquitectura específica, que puede tener un efecto espacial y simbólico en el emplazamiento.

---

<sup>942</sup> *Ibid.*, pág. 12.

<sup>943</sup> SCHUBERT, Karsten; *Museo. Storia di un' Idea: dalla Rivoluzione francese a oggi*, Milano, 2004, pág. 138.

<sup>944</sup> TORRES, Francesc; “El arte como voluntad y representación”, *El Paseante*, n° 23-25, 1999, pp. 114-123.

<sup>945</sup> DAMISCH, Hubert; “Le musée à l'heure de sa disponibilité technique”, *Les Cahiers de Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou*, n°24-31, 1989.

Muy conocidos en este aspecto son los casos del *Efecto Beaubourg* y del *Guggenheim*. Éste aspecto desarrolla la problemática de caer en la espectacularidad constructiva que hace sombra a la propia colección artística a exponer, por lo que se generan museos sin contenido.

El concepto tradicional del Museo como embajador de la cultura es sustituido por la movilización social. Al ser un arte del momento, el público desea formar parte de lo que ocurre en su tiempo, desear constar dentro de su realidad. Por eso se ve movido a la visita al efervescente Centro de Arte Contemporáneo, en donde va a sentirse en comunión con el resto de ciudadanos con inquietudes. Es más el ansia por formar parte de esa “masa”, que la apreciación en sí de los fondos a exponer en la exposición. El concepto de apreciación artística tradicional queda apartado a los anticuados museos de Bellas Artes. Ahora el arte no se contempla o disfruta, sino que se devora. El visitante pasa a ser un consumidor del arte de su tiempo, algo que produce que los artistas creen un arte fugaz de acuerdo con su momento, de consumo inmediato, de usar y tirar.

En el discurso de las Confrontaciones del ámbito museístico hay un elemento indispensable para que el resultado sea positivo. Tras el giro postmoderno se ha posibilitado la coexistencia de obras de distintas épocas bajo el mismo techo, llegando a habitar salas en las que se exponen compartiendo el protagonismo frente a la mirada del espectador. El objetivo a alcanzar para que la propuesta sea viable, sería el conseguir establecer un discurso basado en la coherencia estructural.

Desde el nacimiento del coleccionismo, una de las metas a conseguir era que la colección desarrollada tuviera una coherencia que permitiera su entendimiento. De esta forma se trata de establecer un diálogo entre las piezas, y a su vez, extenderlo también con el Museo y con el espectador. De la interrelación entre las distintas partes depende que se alcance la experiencia total. Una vez que se consiga establecer un buen discurso museográfico, se posibilita una comprensión histórica del mundo y de sus circunstancias. Pero para conseguir ésta comprensión, es esencial la existencia de unos fondos representativos.

Ya Malraux encontró solución a esta cuestión en su Museo Imaginario<sup>946</sup>, en el que a partir de la reproductividad conseguida en el siglo XX, se permite la creación de unos fondos artísticos utópicos que desarrollaran un discurso que abarcara la historia a partir de sus manifestaciones artísticas más representativas. Malraux tenía en mente el camino por el cual la fotografía aborda individualmente la posibilidad de construir museos privados o imaginarios a través de la yuxtaposición de imágenes reproducidas. Éste logro conecta directamente con la cuestión de las Confrontaciones, ya que permite cualquier combinación o enfrentamiento hipotético entre las obras artísticas que se desee, probando su efectividad en el diálogo.

#### **4. Intervenciones e instalaciones en el museo y su transformación.**

##### **4.1. Intervenciones.**

El término “Intervención Artística” ha conocido varias definiciones a lo largo de la Historia del Arte. En un primer momento se entendía como la

---

<sup>946</sup> MALRAUX, André; “El Museo Imaginario”, *Las Voces del Silencio*, Buenos Aires, 1956.

continuación o modificación de una obra de arte incompleta o sin terminar. Forma parte de la propia historia de la obra artística, teniendo lugar en el proceso de finalización de la misma. La intervención añade un contenido estético o funcional a la obra, pudiendo completarla aunque concediéndole un nuevo sentido. Es como durante la construcción de los últimos edificios románicos, que terminan completándose en estilo gótico y con un nuevo criterio. Ya en el siglo XIX, con el auge de las teorías de conservación y restauración, se utiliza el concepto “intervención” como la actividad del restaurador sobre la obra original.

En el giro postmoderno del Arte, la definición de Intervención Artística adquiere el significado de “acción artística que modifica alguna de las propiedades de un espacio, adquiriendo valores artísticos a raíz de la acción del artista sobre él”.

La innovación de éste movimiento es que puede desarrollarse en infinitud de medios, por lo que posee unas enormes posibilidades. La intervención abarca desde espacios musealizados, como son el museo y sus exposiciones; hasta ámbitos más alejados de la creación pero que a partir de ahora cobran nuevos matices, como el espacio urbano, el religioso o el natural.

Se trata de un arte efímero, desde su creación se condiciona a una vida no muy extensa, teniendo una duración establecida. Estas manifestaciones abarcaron acciones artísticas no convencionales, utilizando en el Museo su infraestructura y sus obras como un mero soporte. Por eso, las intervenciones resultan un aspecto clave dentro del discurso de las exposiciones tratadas en este estudio, porque otorgan validez a la colocación de las obras artísticas contemporáneas en espacios con una identidad tradicional ya establecida desde hace mucho, consiguiendo nuevas cotas de expresión, así como de nuevas fórmulas que están derivando hacia nuevos caminos en la actualidad.

Al intervenir el artista el espacio, consigue dotarle de unos valores nuevos, se actualiza el emplazamiento, se revaloriza o se desprestigia; el caso es que consigue una alteración simbólica en la identidad preestablecida. Antes de ocupar el espacio por la acción artística, se debe racionalizar. La intervención no es una acción aleatoria ya que lleva un trasfondo cultural que se desarrolla en el proceso de la gestación de la obra. Sería la preparación del espacio para la intervención humana.

#### **4.2. Instalaciones.**

La instalación artística es un género contemporáneo que se basa en la creación de un determinado ambiente o atmósfera con unos valores conceptuales que buscan afectar la emotividad del público. Para conseguirlo se recurre a cualquier recurso que sea necesario, con el fin de conseguir una determinada idea. Conceptualmente resulta una derivación de la intervención, pero con unos valores y efectos añadidos; por lo que puede desarrollarse en cualquier ámbito, aunque en la actualidad su mayor finalidad es la de ubicarla en museos.

Este género tiene origen en la década de los años sesenta, en las exposiciones surrealistas en las que Marcel Duchamp, colocaba objetos ajenos al museo en las salas de exposición y los trataba como obras artísticas consagradas. Éstos *ready made* eran aportaciones instaladas en el museo tradicional que se proclaman como obras de arte. A día de hoy, estas obras dadas a conocer en las exposiciones surrealistas se han convertido en objetos expuestos como fondos

establecidos con valores históricos y de identidad. Es la historia de la musealización de la “destrucción del arte”.

El *ready made* consiguió introducir en el Museo a objetos ajenos de éste ámbito. Transpolado a las instalaciones, consigue la posibilidad de introducir en el Museo cualquier recurso, con tal de desarrollar la idea del artista. Según Kuspit, en la postmodernidad “*el arte se convierte en entretenimiento, y por lo tanto pierde su consecuencia estética que hace de él arte, no simplemente como otro objeto que desempeña algún servicio social bajo el disfraz del arte*”<sup>947</sup>. La experiencia estética se deja de lado en ésta relación, y el concepto de belleza como tal en la obra llega con lo postmodernidad al extremo de llegar a extinguirse.

Resulta ser el atrevimiento de cómo la “negación del Museo” se convierte en la estrella del mismo. Este resultado mordaz no tiene otra impulsador que el público propio, que es quien lo demanda frente a una institución dormida desde hace mucho y que ahora encuentra su filón, de la forma más irónica posible.

La instalación puede crearse para ser colocada en cualquier lugar o, pensada para un lugar específico, como sería el Museo. En este tipo de creaciones confluyen tanto el *site specific art* (se crea pensado para exponerse en el Museo) como la Intervención (acción artística que modifica los valores del lugar) e Instalación (crea una determinada atmósfera para el espectador). Muchas incluso están creadas para ser recorridas o mezclarse con los visitantes y hacerlos formar parte de la obra (*performances*). El resultado es el de una experiencia que aglutina muchas de las innovaciones de las vanguardias y su momento posterior; que derivará en las exposiciones que se abordan en este artículo, justificando sus puntos de partida y sobre todo, dotando de coherencia al discurso empleado.

## 5. El fenómeno de las exposiciones temporales.

Hace unos treinta años aproximadamente, se comenzó a dar por finalizada la concepción del museo como panteón o mausoleo, movido por la imperante necesidad de musealizar las nuevas tendencias del arte vivo. El espectador ahora ha evolucionado hacia otros caminos basados en la aparición de unas nuevas necesidades.

Entre las intelectuales, se aborda el enfrentamiento con la obra de arte contemporánea. El Museo representa la institución que alberga las obras artísticas consagradas, sobre las cuales solo es posible la ejecución de una estimación científica avalada por la Historia del Arte, lo que viene a ser un “juicio de conocimiento”. En lo relacionado al Arte Contemporáneo, a las nuevas creaciones o en definitiva, al que queda fuera de los sagrados muros del museo de bellas artes tradicional; el mecanismo de juicio es distinto. Éste resulta autónomo por parte del espectador o la crítica, requiriendo por lo tanto un espacio específico para su muestra. Aquí entra en juego la necesidad de las exposiciones que funcionan como presentaciones del arte no sistematizado por los historiadores, donde el público puede ejercitar el juicio estético libre.<sup>948</sup>

<sup>947</sup> KUSPIT, Donald; *El fin del Arte*, Madrid, 2006, pág. 21.

<sup>948</sup> DÉOTTE, Jean-Louis y HUYGHE, Pierre-Damien; “La reception del l’art contemporain”, *Le jeu de l’exposition*, Paris, 1998, pág. 9.



A su vez se siguieron practicando las exposiciones temporales de obras maestras procedentes de los fondos de museos tradicionales, que en la actualidad están cambiando la función cultural o de la admiración placentera por una finalidad agresiva de captar visitantes, las *blockbusters*.

El público ante ésta revolución empieza a demandar mayores exigencias en aspectos periféricos de los tradicionales. Éste público nuevo exige elementos distantes de la mera percepción placentera de las obras, tales como comodidad en los accesos, información rápida y concisa, una buena propuesta pedagógica aplicada a todo tipo de públicos, y sobre todo, que exista una continua variación de las ofertas que ofrezca el museo. Es decir, el museo ya no se amolda a las obras expuestas, sino que se modela en función de lo que pide el público, estando en continua alteración según los gustos o necesidades de la sociedad del momento.

Gracias a esto, se proclama la recuperación del museo como espacio vivo y activo, a la vez que se inicia su cuestionamiento como espacio esencialmente cultural. El visitante pasa más tiempo en espacios de acceso, atracciones comerciales o de descanso; que a la verdadera finalidad de la institución, la contemplación de los fondos.

La exposición se concibe en origen atada profundamente al museo. No en vano, ya Francis Haskell las denominó como “Museos Efímeros”.<sup>949</sup> Progresivamente se irán desligando, adquiriendo la exposición una entidad autónoma capaz de desarrollarse en otros ámbitos muy alejados del museo, aunque siempre será deudor de sus patrones primigenios.

La exposición temporal ofrece una serie de posibilidades que en el museo tradicional ni se habían pensado hasta el momento. Se posibilita una ordenación de las obras de forma distinta a la tradicional del museo, dando lugar a la posibilidad de realizar estudios comparativos entre obras de distinta época o temática. Así se consigue llamar la atención hacia un determinado fenómeno del gusto o de la Historia del Arte. De esta forma, “la necesaria consolidación y estabilidad que ha de tener un museo se sustituye por lo efímero de una reconstrucción, que trata de consolidarse en el catálogo de la misma.”<sup>950</sup>

Supone al público la necesidad y la excitación de acudir a ver unas obras bajo el lema de ser la única vez que podrán disfrutarla, generando una expectación que se traduce en un ansia social por acudir, en una obligación. Se vende la exposición como algo efímero, residiendo en ese matiz temporal el auténtico “aura” de unas obras que ya lo habían perdido como consecuencia de haber estado expuestas permanentemente al público.

La problemática es la del abuso de las exposiciones temporales, disminuyendo progresivamente su calidad y a su vez, el interés por parte del público. Esto lleva a una banalización por la que las exposiciones pasan a ser meras reuniones de objetos, sin argumento o discurso alguno. Cuando esto se extiende al museo, pasa a convertirse en un “Museo Espectáculo”, en el que pierden interés los contenidos a partir de la perversión que produce el efecto mediático del mismo.

---

<sup>949</sup> HASKELL, Francis; *El museo efímero: Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona, 2002.

<sup>950</sup> CHECA, Fernando; “La experiencia del museo”, *Revista de libros*, nº 88, abril 2004, pp. 7-9.

El punto a alcanzar por cualquier museo sería el de un ideal del prestigio basado en una colección permanente importante combinada con exposiciones temporales que resulten atractivas tanto para el público general como para el especialista.

El factor del éxito de la exposición temporal está basado en un baile de cifras y porcentajes que no evidencian el verdadero logro de la misma, que es el la transmisión del conocimiento o el éxito cultural y pedagógico. Así las exposiciones temporales adecuadamente interpretadas deben ser no como espectáculo sino, como aporte de una idea estética, un goce sensitivo o la ampliación de los conocimientos.

## 6. Exposiciones.

Resultaría bastante complejo de esclarecer el preciso momento en que las técnicas expositivas basadas en el enfrentamiento entre obras aparecen. Más bien, tomarlo como un fenómeno que se extiende entre distintos focos culturales a lo largo de la última década. El marco en el que han ido surgiendo la mayoría de las veces resultaron ser lugares claves en el ámbito expositivo. El resultado ha sido el de una evidente y rápida difusión de las ideas originales, a las que cada ejecución ha ido dotando de personalidad propia. Es por eso que más que un estilo, es un fenómeno basado en una idea que cada lugar ha ido amoldando según sus inquietudes.

El Museo del Louvre, ejemplo paradigmático de lo tradicional, contra todo pronóstico ha sabido abrirse al Arte Contemporáneo. La más lejana confrontación vendría desde 1947, cuando Pablo Picasso colgó siete lienzos destinados al nuevo Museo de Arte Moderno, junto a obras de Delacroix, Courbet y Zurbarán, para ver si aguantaban el choque con las obras de los grandes maestros. Pero tal era el hermetismo que se lo permitió colgar un martes que estaba cerrado el museo con la condición de quitarlos el miércoles. También, en 1953 se le permitió a Georges Braque decorar el techo de la antecámara de Enrique II con la obra *Les Oiseaux*. Pero el ejemplo paradigmático del contacto con las creaciones actuales fue en 1989, cuando se instaló la pirámide de vidrio de Ming Pei.

Sería en 2004 cuando se desencadenó un cambio de mentalidad en la política de la institución. Ya fuera por fines económicos, por atraer al público o por puras inquietudes intelectuales, se monta la exposición "*Contrepoint*" (Fig.3). En ella, se invitaron a una serie de artistas al Museo, eligieron una obra de arte, la estudiaron y crearon una respuesta añadiendo su visión personal. La finalidad resultó plantear una reflexión en torno al objeto musealizado, a la mirada del espectador, al almacenamiento en el museo, etc. Conformó toda una mirada cruzada entre la tradición y la modernidad; cuya finalidad es la reconciliación con el público de arte contemporáneo.

Tal fue el éxito de público y crítica, que desde entonces y hasta la actualidad; se han seguido programando en el Museo exposiciones basadas en esa propuesta. Ejemplos de ello sería las distintas muestras de la citada *Contrepoint* en los años 2005 y 2006, la instalación de Anselm Kiefer en 2007, la mediática exposición *L'ange de la métamorphose* de Jan Fabré en 2008 o las experimentación conceptual de Joseph Kosuth en el Louvre medieval en 2009.

Paralelamente a las propuestas del Louvre, en el Museo Pompidou en el 2004, se inició *Correspondances* (Fig.4). En ella se conjuga el concepto de “obra invitada” con el enfrentamiento directo con otra obra, así como una amplia oferta, ya que se renueva cada tres meses aproximadamente. Resultó ser dinámica y efectiva, consiguiendo llamar al visitante tan solo con la integración de dos obras en su exposición permanente.

La situación económica ha empujado a que muchos museos decidan cambiar sus planteamientos como forma de supervivencia. Ahora estos recintos sagrados están disponibles para aquellos cuyos fondos puedan permitirse. Uno de ellos ha sido el Museo del Ara Pacis en Roma (Fig.5), en el que se han celebrado desfiles de moda, rodajes cinematográficos e incluso, una polémica presentación de automóviles. El mismo edificio contemporáneo de Richard Meier resulta un enfrentamiento directo con la cultura clásica.

En el Museo se realiza una programación expositiva en la que se tiene muy en cuenta la demanda del público, y siempre buscando valores seguros de artistas que inciten al visitante. De ahí la utilización de artistas reconocidos y atrayentes al gran público (Marc Chagall, *Il mondo sottosopra; Russian avant-garde*), figuras de la cultura popular (Audrey Hepburn en Roma), fotógrafos que muestren temas de actualidad (*Ombre di Guerra*, exposición de fotografías de Capa, Salgado o Pellegrin), artistas o temas nacionales (*Il cinema italiano, Genio Futurista*), figuras del diseño o la moda (*Disegno e Design - Brevetti e Creatività Italiani, Valentino a Roma*) o exposiciones de Arte Contemporáneo (*Il Palazzo della Farnesina e le sue collezioni*).

A veces, se desarrollan proyectos desde premisas ya existentes, como la conocida fascinación de Giacometti por el arte egipcio, que fue desarrollada en el Altes Museum de Berlín bajo el nombre de “*Alberto Giacometti, and the Egyptians*” en 2008.

En España también ha tenido bastante difusión y aceptación, caso de “*Picasso: Tradición y Vanguardia*” en el Museo del Prado en 2006; “*Realidades: Fotografías de Pierre Gonnord*” en el Museo de Bellas Artes de Sevilla en 2006, o “*Creadores Contemporáneos*” en el Museo de Cádiz en 2009.

Estas técnicas museográficas, como se ha señalado anteriormente, no solo se ciñen al ámbito museístico, sino que cualquier marco puede intervenir y convertirse en expositivo. Espacios religiosos, como la exposición de escultura hiperrealista de Sean Henry en la Catedral de Salisbury, “*CONFLUX: A Union Of The Sacred And The Anonymous*” en 2011 (Fig.6); o en la Iglesia de Santa Maria degli Angeli e dei Martiri de Roma, en la que se exponen obras contemporáneas como *L'Angelo della Luce* de Ernesto Lamagna o las propias puertas de Igor Mitoraj.

En el Palacio de Versalles, símbolo máximo del poder de la monarquía francesa, se han desarrollado en los últimos años algunas de las exposiciones más arriesgadas y polémicas de los últimos años. El permitir que se instalen en sus dependencias las obras de artistas contemporáneos llevaron a los sectores más conservadores a la denuncia de la misma, recibéndola como un atentado al clasicismo francés. El resto del público optó por enfrentarse a ella como una curiosidad, como un oferta demasiado llamativa para ser rechazada y que resultó ser una de las vías de dinamización del visitante definitivas entrados en el siglo XXI. Los precedentes de *Contrepoint* en el Louvre o *Correspondances* en el Pompidou sirvieron de aval para garantizar una buena acogida por parte del

público. En el 2008 se escogió para exponer a Jeff Koons (Fig.7), en 2009 a Xavier Veilhan y en 2010 a Takashi Murakami.

Las exposiciones al aire libre sí que resultan más conocidas por el público. De hecho, las muestras *open air* no son sino derivaciones del jardín escultórico tradicional. Un caso significativo es el de la exposición de Henry Moore de 1972 en la fortaleza del Belvedere de la familia Médici en Florencia (Fig.8), resultando el primer artista vivo en exponer en un lugar como aquél. Marcó un hito en la utilización del arte clásico como marco para el contemporáneo.

Más reciente es la exposición de Igor Mitoraj en Valle de los Templos de Agrigento, en el año 2011 (Fig.9). La exposición se apoya en una iconografía mitológica, en la que las piezas expuestas se distribuyen por entre los templos sicilianos como si hubieran encontrado al final su hábitat natural. También en España se ha desarrollado la actividad expositiva en yacimientos arqueológicos, como es el caso de “*El Vuelo del Hypnos*” en la Villa de El Ruedo en Almedinilla, Córdoba; que con gran aceptación, llevan seis ediciones anuales en las que las que se combinan distintas propuestas artísticas actuales.

Y como ejemplo de que la museografía no posee límites, señalar la reciente muestra del año 2012 en Gante, denominada “*TRACK: A Contemporary City Conversation*” (Fig.10). Consigue dar un paso más allá en el ámbito expositivo, llegando a extenderse a toda la ciudad, concediendo una nueva dimensión a los discursos actuales. Como finalidad está la creación de un universo completo en el interior de la ciudad, que queda estructurada en seis bloques que abarcan distintas temáticas de la actualidad; de forma que cada espectador desarrolla un discurso distinto, basado en sus preferencias, conformando una experiencia más personal.

## 7. Conclusiones.

El detectar un considerable aumento del número de éste tipo de exposiciones, lleva al razonamiento de que una experiencia concebida hace unos años como de carácter experimental ha conseguido cimentar sus bases y establecerse como toda una opción actual y con amplias posibilidades de desarrollo.

Los ejemplos comentados en el trabajo no son sino una mínima parte del fenómeno que representan. Por lo que la experiencia que engloba es bastante amplia, aglutinando diversos tipos de montajes y expresiones artísticas contemporáneas que lo hacen posible.

Primordial ha resultado la relación del artista con el museo. Con el paso del tiempo, ha resultado toda una correspondencia entre ambos que siempre ha ido fundamentada en la dependencia. Desde los momentos más salvajes de negación de la institución y la esencialmente declaración de guerra, hasta llegar al momento actual en el que ambos han llegado a un entendimiento de conveniencias. Tras distintos momentos de decadencia en los que el arte era puro conflicto, ha sabido resurgir como una empresa descomunal que maneja importantes cauces económicos en el negocio que es actualmente la cultura.

Pero el conseguir alcanzar éste punto hubiera sido en vano de no ser por las nuevas soluciones artísticas y museográficas que han ido apareciendo desde finales de la década de los años setenta. El proclamado “fin del arte” no ha

conseguido más que impulsar todas las manifestaciones que se han establecido, y a su vez conformar la base de la museología actual. Y todo eso, con el logro de convertirse en algo habitual para el público, el pasar a ser familiar para el espectador que ya no se sorprende al contemplar una obra realizada por tubos de neón. La creación contemporánea se ha creado un lugar en el museo, y ha sido gracias a la museografía, que con éxito ha sabido crear una simbiosis entre museo y arte. Las bellas artes han pasado a establecerse como un eslabón artístico del pasado, que no quiere decir que hayan perdido su valía. Al contrario, más bien han ascendido a un plano de sacralidad, que ya tenían previamente, pero que ahora queda potenciado al entrar en relación y contraste con las nuevas creaciones contemporáneas.

La relación entre éste arte antiguo, clásico o consagrado junto a las nuevas tendencias conforman la base teórica de las exposiciones de este trabajo. El público ha aceptado las distintas dimensiones alcanzadas y el papel de cada uno dentro de la Historia del Arte. Ahí reside el éxito y la popularidad que despiertan las exposiciones de confrontación. El público respeta de forma casi mística al arte tradicional.

Lo respeta tanto que en cierta medida termina cayendo en el olvido. La dimensión de alta popularidad que llama al público se desarrolla en el momento en que se incluyen o implementan dentro de la programación de una exposición temporal.

Las exposiciones *blockbusters* consiguen atraer un altísimo número de visitantes, debido a su carácter efímero. Parte de esa oferta reside en las *confrontaciones*, ya que utilizan como primera misiva el carácter de temporalidad y de “única ocasión” como reclamo primigenio hacia el público.

Pero no todas las exposiciones tratadas poseen el cariz de búsqueda de una alta confluencia de público. Eso reside en las muestras con precio fijado consiguiendo manejar elevadas sumas económicas. También existen exposiciones más minoritarias, con menos popularidad y sin precio para el visitante. Esto no trata de señalar la pureza de una frente a otras, sino más bien la ambición de cada una. En las pequeñas muestras se busca más una experimentación, tanto estética como expositiva. A veces resulta una curiosidad simplemente. Pero viéndolo con una perspectiva global, la distinción entre ambas, no es más que la evidencia de que se han establecido como un estándar. La normalización es la señal que indica su éxito y aprobación por parte de la sociedad (abarcando espectador, crítica y artistas en el mismo grupo).

Esta aceptación y éxito también puede reflejarse en la estabilización de los fondos de arte contemporáneo dentro de la misma institución en la que reside el arte antiguo o establecido. La cada vez mayor presencia de museos con criterio universal, no buscan más que el trazar una línea que incluya obras de arte representativas de cada momento histórico-artístico. Y esto se posibilita gracias a la aprobación del público.

La señal definitiva del éxito de éste tipo de propuestas no es más que su propia presencia y existencia en la actualidad. Se mantienen vigentes. Ahí reside su validez, en que desde los primeros ejemplos “no accidentales” o realizados con total premeditación de hace aproximadamente un década hasta el día de hoy, no han hecho más que aumentar en número de planteamientos y exposiciones.

Las tan discutidas y polémicas desde su aparición manifestaciones artísticas postmodernas han terminado validando las propuestas actuales. Lo que

se tachó de “no arte” ha derivado en un arte de su tiempo, que aunque perdido y sin rumbo, ha sido aceptado socialmente. De esta manera, si el público demanda instalaciones, el museo se encarga de ofrecerla. Y si no está preparado, pasa a la casi obligatoria renovación y rehabilitación que en la actualidad exige el mundo del arte. Un mundo de arte que se ha establecido en torno a infraestructuras de restauración, servicios y *merchandising*. Si bien el museo tradicional prácticamente se ha evaporado para conformarse en una superestructura que reúne grandes edificios con anexos habilitados para tiendas, restaurantes, talleres y exposiciones temporales.

Las exposiciones temporales son las que han conseguido levantar la industria artística y cultural. Y dentro de ellas, las confrontaciones aquí comentadas han sido parte importante del reclamo. Han terminado integrándose de forma tan eficaz que ha conformado toda una maquinaria perfectamente engrasada, siendo éstas exposiciones uno de los principales engranajes dinamizadores del público.

Dejando a un lado la experiencia estrictamente museística, ésta tipología expositiva trae consigo bastantes innovaciones en el campo estético y simbólico. En primer lugar el soporte.

El cambio de mentalidad postmoderno posibilitó que fuera posible a la vez que válido el desarrollar una muestra en cualquier marco expositivo si se había realizado previamente un discurso adecuado. Éste efecto consigue ampliar las posibilidades y que se establezcan como inabarcables. Desde obras en la naturaleza o *Land Art* hasta museos al aire libre o muestras *open air* (Henri Moore en Florencia en 1972). Exposiciones que utilizan el exceso del soporte como parte de la obra en sí mismo (Ciclo del Palacio de Versalles) o que incorporan / neutralizan la sacralidad del lugar mediante la instalación de la pieza. En *CONFLUX* en Salisbury las piezas eliminan la sacralidad del lugar mediante la composición de la dimensión de cotidianidad; mientras que las puertas de Mitjorav en Santa María de los Ángeles y Mártires de Roma, reciben la espiritualidad y potencia de la ambientación del edificio.

Cuando se establece la obra en diálogo con otras del pasado, el efecto puede ser muy distinto en función de un discurso acertado o no. Ésta resulta una de las problemáticas del tema. Como requisito primordial es el de una premeditación previa a la confrontación. Las obras no se enfrentan así porque sí, el resultado es producto del trabajo intelectual, que conforma una dimensión que trata de elevar los valores culturales de las obras. Hay que crear un diálogo, que luego las obras se encargarán de desarrollar en función de lo efectiva de su reciprocidad. Y aquí entra en juego además el poder del emplazamiento. La forma de colocar las obras es primordial en el juego de potenciación de su mensaje. La museografía es la que se encarga de otorgar validez a éstas relaciones.

La renovación de los discursos posibilita que las obras adquieran nuevos mensajes estéticos y simbólicos. Se actualiza la visión sobre una obra que ya la tenía establecida (y a menudo, caída en el olvido). Mediante este proceso, muchas obras consiguen volver a la actualidad y así, modernizar su mensaje lanzado ahora hacia la modernidad actual. Los distintos temas ya anclados en un pasado histórico, a veces consiguen alcanzar una dimensión de actualidad. Muchas obras vanguardistas han quedado anticuadas o han envejecido mal, requiriendo éste tipo de actuaciones para que consigan una nueva validez. A través de éste proceso,

muchas obras artísticas reciben una segunda oportunidad mediante la renovación de los discursos.

Tal efecto llega incluso a afectar a los artistas actuales. No es de extrañar que si se hace una lista de artistas expuestos mediante éstos cauces, resulte que muchos se repiten o se tornan familiares a ellos. Esto no es más que la especialización de los artistas, que han establecido como nueva vía artística, la creación *ex profeso* para éste tipo de exposiciones (Pennone, Gormley o Catelan por citar algunos). El llamado en la actualidad *site specific art*, no es más que la explotación de la especificidad de una obra para un lugar determinado, algo que en cierta medida, garantiza su permanencia allí como respeto al artista (consiguiendo entrar en el museo, la finalidad a la que todo artista aspira en su interior).

Muchos artistas continúan sus creaciones adaptándolas a un lugar concreto, mientras que otros renuevan sus planteamientos. Incluso, llegan a inspirarse en la obra con la que se va a enfrentar, buscando así que sea más que un dialogo, sino que lleguen a compartir algún aspecto concreto, creando cierta complicidad o hermandad simbiótica.

Es el caso de la exposición de Mitoraj en Agrigento, en la que busca recrear la estética clásica, con la consiguiente actualización respetuosa que la trae de nuevo a la actualidad con vigencia. Sería el utilizar patrones del pasado de forma contemporánea y legítima, actualizando la visión de una estética de hace siglos a partir de la continuación del uso de sus cánones.

La intervención artística en espacios con una identidad ya establecida ha conseguido asentarse como una realidad desde un estadio experimental previo. Ha sabido conformarse como una de las más exitosas propuestas expositivas, y no solo en el ámbito del museo y la galería, sino en cualquiera posible. Ha conseguido una eficaz atracción del público, con su consiguiente dinamización y rendimiento económico. Pero a la vez ha conseguido renovar cauces estéticos y desarrollar otros nuevos. Consigue aportar elementos novedosos a la vez que saca un mayor partido o eficacia a los del pasado.

El objeto de estudio ha sido la reunión de una serie de manifestaciones expositivas y artísticas con puntos comunes, de forma que compongan toda una identidad común representativa. De cualquier forma, su futuro no es algo que esté muy claro, aunque siguiendo la trayectoria actual no se puede más que pensar en que en un futuro se convertirá en una tendencia más que asentada y sistematizada.

Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2013



Figura 1. Jean Dubuffet, Jardin d'émail, Museo Kröller-Müller.



Figura 2. Cristina Lucas, Alicia, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.



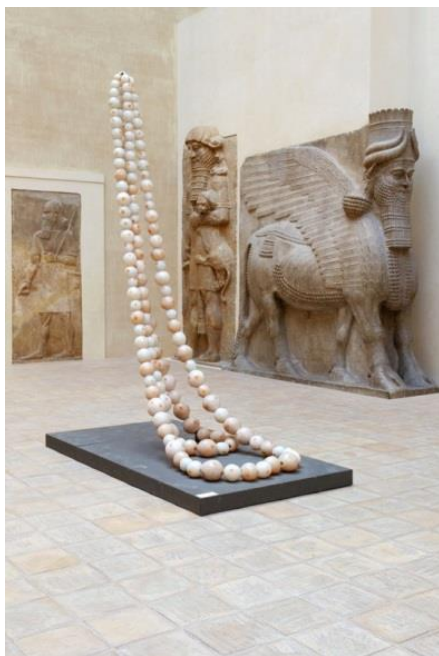


Figura 3. Jean-Michel Othoniel, Riviere Blanche, en “Contrepoint I”, Museo del Louvre, 2004.



Figura 4. Joel Shapiro , 20 Elements, “Correspondencias”, Museo de Orsay, 2005.



Figura 5. Valentino a Roma 45 Years of Style, Museo del Ara Pacis, Roma, 2007.

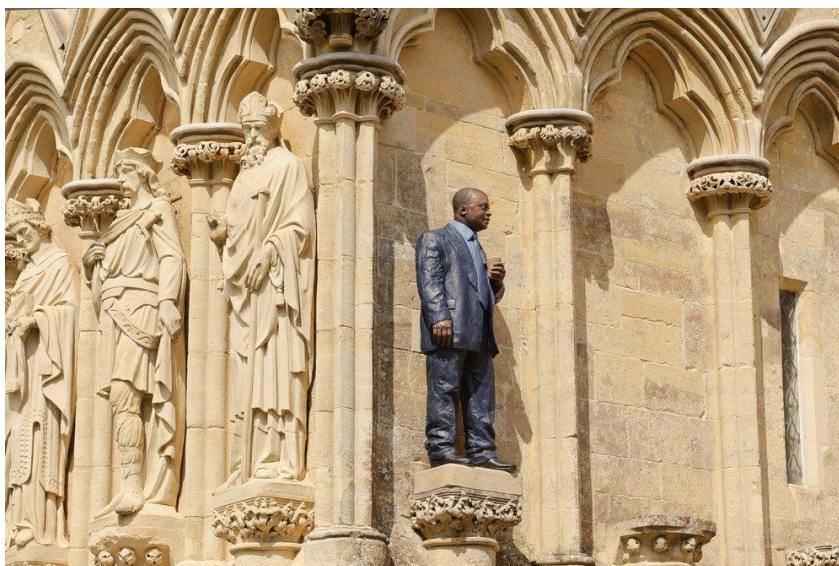


Figura 6. Sean Henry, Man with Cup, en “CONFLUX A Union of the Sacred and the Anonymous”.



Figura 7. Jeff Koons, Balloon Dog, en “Jeff Koons Versailles”, Château de Versailles, París, 2008.



Figura 8. Henry Moore, Square Form with Cut, Forte di Belvedere, Florencia, 1972.



Figura 9. Igor Mitoraj, Eros bendato screpolato, Parco Archeologico Valle dei Templi di Agrigento, Sicilia, 2011



Figura 10. Mekhitar Garabedian, Search And Destroy, en TRACK “A Contemporary City Conversation”, Ghent, 2012