

LES EXPOSICIONS, UN MITJÀ D'INFORMACIÓ I DINAMITZACIÓ CULTURAL

ENRIC FRANCH

Dissenyador Industrial, Gràfic i d'Interiors. Graduat per l'Escola Superior de Ciències Socials de Barcelona (ICESB). Professor de Teoria i Història del Disseny Contemporani a l'Escola Elisava. Responsable del Departament de Disseny Gràfic i Comunicació a l'Escola Elisava. Professor de la Universitat Catalana d'Estiu a Prada. Membre del Consell de Redacció de Publicacions Elisava.

1. INTRODUCCIÓ

Es prou evident que en aquests darrers anys s'ha produït un increment considerable de l'activitat en el camp de la producció i difusió cultural promoguda des d'organismes públics, privats i comunitaris.

Aquesta realitat es concreta en un nombre força elevat d'intervencions i en la posada a punt de diferents sistemes productius vinculats a diverses institucions. En tots els casos aquesta activitat significa la transmissió d'inputs d'informació a particulars conjunts temàtics.

Una petita part d'aquestes actuacions es concreta en museus, centres culturals, cases de cultura i molts altres llocs, en forma d'exposicions enteses d'una manera àmplia.

La il·lusió d'una intervenció més lliure sobre l'àmbit cultural i la necessitat política d'una actuació positiva sembla, a judici nostre, que hagi produït una inflació de produccions d'aquest tipus. També l'actual moment artístic, arquitectònic i del disseny, fonamentat principalment en l'autocontemplació, es revela favorable a una pràctica que viu de manifestar-se en un procés que no té més finalitat ni objectiu que satisfer-se ell mateix.

Cal dir en darrer terme que ara més que mai, l'economia de la cultura es desenvolupa en un sistema on els objectes són produïts per a ser mostrats o mostrar-se, més que per a cap altra cosa.

Davant d'aquest fet cal una reflexió acurada, perquè les funcions, el disseny i la rendibilitat social d'aquestes actuacions són molt lluny de ser valorades amb la intenció que es mereix una societat tan limitada de recursos de tot tipus com és la nostra.

L'aproximació al fet expositiu però, no serà possible si únicament en fem un anàlisi tancada. Caldrà, per tant, si volem aprofundir la seva especificitat, veure'l dins del procés històric que l'ha fet possible tal com l'entenem ara, tot relacionant-lo amb els diferents condicionants que el lliguen a la seva realitat contextual.

Caldrà una crítica rigorosa i constructiva, més una experiència, la construcció de models de referència i sobretot un material conceptual adequat que serveixi d'orientació a professionals, institucions i promotors.

No voldríem en aquest paper esgotar el debat, ni sabríem fer-ho, però sí que ens agradaria plantejar el problema adequadament, per tal d'iniciar una experiència que creiem que pot ser útil per a totes les persones interessades en el tema i/o que el viuen com a promotors o tècnics de dinamització cultural.

2. QUÈ ÉS UNA «EXPOSICIÓ» O QUÈ ENTENEM PER «ARRANJAMENT D'EXPOSICIONS»

Intentar definir un text tan complex com el fet expositiu és una tasca que possiblement esdevé un objectiu inassolible, però cal, si més no, clarificar, fixar els límits del problema, si volem que el nostre discurs resulti mínimament operatiu.

Tots ens posaríem d'acord, ens sembla, a dir que el paisatge ampli i difús que es configura amb totes les experiències que identifiquem com a exposicions, mostres, presentacions públiques d'objectes i/o de conceptes, es manifesta com un artefacte construït, que té precisament la raó de ser en la seva intencionalitat principal consistent a mostrar-nos, a fer-nos conèixer alguna cosa.

Per tal d'obrir camí cap a qüestions en el detall de les quals entrarem posteriorment, també caldria puntualitzar la diferència existent entre la mostra, l'exposició o l'artefacte construït, i el procés pel qual allò se'ns presenta o se'ns mostra d'aquella manera. O sigui, cal tenir ben en compte que l'artefacte és diferent del procés pel qual la mostra ha pres una determinada estructuració. A aquest procés el denominarem *arranjament* o *muntatge* de l'exposició.

Aquest punt és important, perquè és precisament en l'arranjament o en el muntatge on es produeix el fenomen mitjançant el qual l'objecte i/o els objectes mostrats són percebuts intencionalment.

Així, el procés de llur percepció es confon en l'arranjament amb un *continuum* que podem definir clarament com un procés de comunicació.

Aquesta perspectiva obre la possibilitat d'interpretar el fet expositiu com un mitjà de comunicació, la qual cosa ofereix els avantatges de poder disposar d'un ampli i específic ventall d'instrumental analític.

La mostra o l'exposició, en la pràctica, se'ns presenta de maneres clarament diferents; fins i tot textos com les enciclopèdies acostumen a distingir dues formulacions: la mostra com a mercat i la mostra d'art; també en molts casos podem trobar-les sobreposades.

En el primer cas interpretarem la mostra com a exposició de mercaderies fira o stand. L'objecte o els objectes mostrats ho són com a objectes de naturalesa industrial i estètica que s'ensenyen amb finalitats comercials i promocionals, o sigui, per tal d'incidir sobre el mercat.

Aquesta acció coordinadora és promoguda moltes vegades, per institucions especialitzades.

El conjunt de totes aquestes experiències, que per altra banda podem dir que són molt nombroses, ha contribuït especialment al desenvolupament de la tècnica del muntatge, sobretot en el seu vessant comunicatiu, econòmic i tècnico-constructiu.

La importància i l'abast d'aquest fenomen és molt

important. Per tal de fer-ho notar, només cal esmentar la llista de fires o exposicions universals que s'han celebrat des de la primera a Londres el 1851, fins a la més propera a nosaltres, inaugurada a Osaka el 1970.

Les exposicions universals van ser promogudes originàriament per donar a conèixer al gran públic les noves mercaderies que sorgien gràcies a les noves condicions de la industrialització.

Tothom sap que se n'han discutit els avantatges en el camp estrictament econòmic, però sembla prou clar que en el camp cultural llurs repercussions han estat decisives a l'hora d'estimular, promoure i institucionalitzar els nous models proposats per les avantguardes del temps en què sorgiren.

Només cal recordar, com a exemple, el Palau de Cristall de J. Paxton, «vedette» de la primera exposició de Londres, i el pavelló alemany de Mies Van Der Rohe a la de 1929 a Barcelona, per a descobrir l'impacte cultural i les conseqüències que aquestes manifestacions van produir.

No hi ha cap dubte que un estudi acurat d'aquests esdeveniments clarificaria el nostre problema. Segurament caldria iniciar, sobretot, un treball a fons sobre els edificis i llocs que hi concorren per a acabar amb un nombre considerable de buits que encara trobem en el tema.

Si ens referim a les mostres d'art, interpretarem aquesta exhibició com una manera d'ensenyar, conservar i construir seleccions intencionades d'objectes naturals i culturals.

Les mostres d'art presentaran curiositats i/o objectes d'art, i estaran lligades amb el col·leccionisme privat i/o públic o en seran l'ocasió. Esdevindran manifestacions que podríem qualificar d'heterogènies cultes, que es realitzaran tradicionalment dins de sales, galeries i museus.

Llur acompliment comportarà molt sovint el coneixement de criteris científics de seguretat, d'exposició i de selecció. Aquesta qüestió aproparà la problemàtica de les exposicions a la museologia.

El tema del museu adquireix però, una dimensió més àmplia i té una entitat pròpia i autònoma. Si ens hi endinsàvem, l'objecte de la nostra intervenció restaria inclòs en un camp encara més vast, en el qual en aquesta ocasió no pensem entrar.

Per altra banda, la recerca i els criteris a partir dels quals es farà realitat la mostra n'aproparan la problemàtica al tema de la política cultural, qüestió que, com és de suposar, obriria un debat molt ampli, ateses les seves òbvies repercussions.

Al capdavant, si ens preocupem directament de l'arranjament o el muntatge de l'exposició, el panorama continua essent prou complex. Hi ha una preocupant varietat d'actes expositius i llur interpretació històrica, encara poc estratificada, permet opinions

molt diverses, tenint en compte alhora que actualment, aquesta activitat es pot considerar com un fenomen de vivíssima expansió.

Giovanni Anceschi a *Monogrammi e figure* ens diu que «L'Exhibition design constitueix una pròtesi, sigui ostentiva (expositiva, demostrativa, discursiva o retòrica), sigui observable (reveladora-revelador) consistent a fer veure als altres les coses que d'una altra manera no podrien veure», o millor, «allò que no sabem de quina altra manera podem fer veure».

És evident que, si volguéssim avançar en aquest punt, hauríem d'aprofundir l'estudi del llenguatge expositiu i el seu grau de convencionalitat. Això ens permetria disposar d'un coneixement suficient per a dur a terme processos reeixits.

Caldria, però, per una banda, delimitar l'eficàcia del que he anomenat pròtesi i descobrir la naturalesa de la seva addició, alhora que d'altra banda hauríem d'entendre-la en el conjunt del procés de comunicació del qual és el catalitzador.

En el primer cas l'arranjament no es planteja com un procés, sinó com un fet fonamentalment arquitectònic, en el qual la mostra serà el resultat de la relació entre l'estructura proposada i l'espai que assumirà, pel fet de funcionar el component definit com a estrictament arquitectònic a la manera d'un mecanisme que alhora que dóna forma al resultat, possibilita la relació entre l'estructura discursiva i l'espacial³.

Aquesta clau d'anàlisi, que considera el muntatge més un producte que no un procés, és força interessant, malgrat que podem considerar-la insuficient, perquè ens portarà, tot cercant els mecanismes d'aquesta articulació, a una reconstrucció crítica de la història dels muntatges.

En aquest intent trobarem la mostra lligada, tant a ens més grans com són les Biennals, Triennals i Quatriennals en el cas d'Itàlia, i la Documenta Kassel a Alemanya, com també a les diferents polítiques culturals que les han fetes possibles.

En definitiva, amb tot el que hem vist fins ara, es veu ben clar que ni podem caure en l'error de considerar el fenomen expositiu com a simple i transparent, ni tampoc podem subvalorar-lo per la seva naturalesa efímera, de la qual per cert, hem parlat ben poc, en deixar de considerar els seus efectes.

3. EL LENGUATGE EXPOSITIU

Sembla clar que l'exposició es manifesta fonamentalment com una cosa que es veu o es fa veure tot «consumint-se» en superfície com una imatge complexa.

En l'actualitat, les exposicions, com una bona part de l'arquitectura contemporània, se'ns mostren com una façana i esdevenen una complexa màquina visual. En darrer terme ens atreviríem a dir que són, o pretenen ser sobretot, un espectacle plàstic.

En una obra moderna, però, contràriament al que succeeix a l'origen de les mostres, el text (espacial i visual) juga un paper fonamental.

El mètode expositiu ha de fornir, mitjançant l'organització de l'espai i la composició del material visual, un tot coherent que posi en escena el joc teatral.

A l'exposició, el muntatge és un servei que es mostra o que mostra el text a partir d'una sèrie de paradigmes que convenientment articulats ens porten a la lectura de l'obra.

El muntatge té relació amb les diferents filosofies de mostrar el text; és un fet lingüístic en el qual es produeix aquesta articulació i on convergeixen tots el diferents subtextos que formen un sol tot que ocupa un espai real en la vida real.

Més endavant ja aprofundirem una mica més aquesta qüestió, però de moment serà convenient que fem un repàs històric de l'evolució del llenguatge expositiu per tal de clarificar i precisar amb més detall la naturalesa de la disciplina de mostrar.

Malauradament l'extensió d'aquest paper no ens permetrà fer-ho amb el detall i rigor que un mínim nivell científic ens demanaria, però d'una manera simplificada i seguint la proposta de Germano Celant, ens sembla que els moments fonamentals del procés de l'evolució del llenguatge expositiu —i per tant, de la seva formació, tal i com ara es pot dir que es configura la disciplina expositiva— es poden incloure en els apartats següents:

3.1. FASE QUANTITATIVA:

La concepció expositiva que trobaríem en aquesta fase correspondria a les mostres del vuit-cents. Ho podem veure en els documents de Samuel Morse per a l'arranjament de sales i ambients del Louvre (1832-33), en imatges fotogràfiques dels salons impressionistes, i també en la documentació de les exposicions universals de 1855 a París i del 1876 a Filadèlfia⁴.

La proposta es basa, sobretot, en l'acumulació indiscriminada de quadres i objectes sobre la paret, i en suports sobre el paviment. Un objecte tocava l'altre, ocupant íntegrament tot l'espai disponible entre cornisa i paviment. Els límits dels objectes es tocaven i la sala adquiria la forma d'un mur pictòric.

En conseqüència, «l'absència de pauses entre els signes artefactes semblava indicar l'interès de potenciar un element amb l'altre, a fi de crear una unitat orgànica ideal, com la de l'univers artístic»⁵.

D'aquesta manera es donava prioritat al llenguatge més que a la simple frase i el visitant era conduït a percebre la totalitat amb preferència a interpretar-la.

«El mètode quantitatiu fugia de seleccionar la representació o de suggerir una selecció, era donat pel procés d'acumulació (...) i la galeria era vista com un espai inundat»⁶.

3.2. SINGULARITZACIÓ:

Amb la primera exposició universal (1867), el mètode quantitatiu s'afina, especialment en el pavelló particular de Cloubet i de Manet.

Es comença a posar l'accent en la singularitat, i d'aquesta manera la mostra aspira a esdevenir una exposició articulada i, alhora lineal de l'obra.

El caràcter marcat dels autors, que els dona llur condició d'heterodoxos, introdueix una relació connectiva entre els diversos artefactes. La firma o la tipicitat de les produccions són constants i donen homogeneïtat al conjunt.

L'apropament entre obra i obra assumeix la funció de descriure una seqüència, un període, o una característica, i d'aquesta manera l'espai entre quadre i quadre, junt amb el límit que imposa la cornisa, inicia i assumeix un significat de caràcter analògic, històrico-cronològic, temàtic i/o ambiental.

És en aquest moment que es manifesten els elements fonamentals del llenguatge expositiu i obren el camí a allò que, més tard, en seran les manifestacions més complexes.

L'espai entre quadre i quadre pot ser estudiat i el seu significat pot ser entès:

a) Com una relació tècnica que expressa circumstàncies de tipus històrico-cronològic.

b) Com una relació diferencial entre el producte artístic i el seu context social i antropològic, o sigui, com a mitjà d'expressió de circumstàncies temàtiques i/o ambientals.

En tots els casos cal insistir, però, que les entitats instituídes amb l'interval d'un producte a l'altre s'han de considerar com una associació integral, encara que la valoració d'aquesta enfront de l'artefacte singular pugui variar considerablement i de manera relativa.

És així, doncs, que el territori del signe-quadre institueix automàticament una connexió textual en el sentit que la seva regularitat o el seu caràcter atorguen una significació als termes visuals o volumètrics de la mostra⁷, i per contra, els objectes interactuen per semblança i/o per diferència.

Aquest descobriment adquireix una importància singular, atès que sobre aquestes coordenades podem desenvolupar més endavant, allò que serà el possible mètode d'estructuració dels discurs expositiu.

Tornant al període estudiat, el que sembla que prevalgui en les mostres és el tractament històric organitzat a partir de criteris que van de la cronologia a la geografia, de la tècnica al material, i del present al passat. En aquest temps s'ha superat la cornisa, el mur, l'ambient i l'arquitectura, i s'ha constituït, com ja hem dit, l'univers del discurs expositiu.

Segons explica Germano Celant, en aquest univers s'adopta un sistema d'articulació que depèn exclusivament d'un pre-concepte (història, persona, tema, societat, etc...) i s'ordena el tot de manera que demostra i exhaureix totes les interconnexions. El mèrit d'això radica en la identificació de l'objecte i del parlar difós, a fi de mostrar la personalitat o la història, el període i/o el material, en definitiva, allò que hi ha més enllà de l'objecte merament presentat.

De totes maneres, als inicis del Nou-cents, els criteris que prevalien en el muntatge de les mostres derivaven de la composició simple, de la tradició, del modern, d'allò que tenia d'acadèmic i del rebuig del reagrupament que tendia a donar èmfasi a la tendència.

El resultat expositiu no era, encara, analític, i el conjunt era tan sols el resultat de la simpatia lingüística.

S'inicia, però, en aquest anys, un reguitzell de canvis significatius, lligats a les noves figures del que seria el futur comissari, l'historiador, i el «manager» industrial, o el «marchand».

La influència de l'avantguarda històrica serà inicialment poc significativa, però poc temps després les seves repercussions seran molt importants.

El fet que el nou esperit de l'art cerqui de transcendir el límit de l'enunciat del quadre, obrirà el camí a una nova etapa.

La necessitat per part dels «Fauves», de fer-se present com a grup, la intenció de donar relleu a la matèria cromàtica, i la voluntat de polaritzar el màxim d'interès del públic, configuren un conjunt d'objectius que, lligats a la voluntat de distingir-se, alhora que de patentitzar llur diversitat, tendeixen a fer que llur presència en les exposicions es realitzi com a investigadors que emfasitzen un motiu, tot representant una escena d'art.

El muntatge, consegüentment, va esdevenir un simple accessori, una espècie de fons que havia de desaparèixer del camp de la percepció del visitant.

El fons de tapissos, plantes i ornaments que caracteritzava l'època anterior és substituït per una recerca de la negació que arribarà a ser sistemàtica en ocasió de la mostra temàtica, per a exaltar l'expressivitat de l'artista, mitjançant la presència incolora del suport expositiu⁸.

3.3. LA MOSTRA AMB INTENCIONALITAT POLÍTICO-CULTURAL:

Un fet important representa la presentació a Nova York el 1913 de l'Armory Show⁹. En aquest cas el significat que pren l'esdeveniment de sortida és oposat al que tenim en els exemples anteriors. En l'Armory Show el mecanisme expositiu tendeix a dominar, a ser més important que l'obra presentada.

Aquesta manifestació tracta de fer participar el públic americà en la novetat del modern. El veritable objectiu de la mostra va més enllà de la simple presentació dels artistes més importants de l'Europa d'aquell anys (Picasso, Matisse, Cézanne, Gauguin i Kandinsky). L'objectiu és el millorament cultural i educatiu del públic.

Tal objectiu, que té poca cosa a veure amb la realitat de les obres presentades, es reflectirà en l'estructura ambiental.

El nombre de peces (1600), llur disposició, el volum total ocupat, la solució de la circulació, la gran quantitat d'espais oberts, i sobretot, l'ordenació lineal dels quadres sobre un eix central en forma d'horitzó expositiu, tendeix a evidenciar la condició positiva de la cultura.

També l'espai contenidor, per la seva qualitat, sostreu l'obra artística del seu context històric i productiu, tot situant-la en un àmbit abstracte.

Per tot això, les condicions que el muntatge ofereix són les d'un mercat sofisticat a què s'ha arribat passant de criteris de quantitat a criteris de qualitat, fent un primer pas cap el que serà posteriorment la galeria blanca.

3.4. FASE INTEGRAL:

Amb les noves tesis que arriben amb el futurisme se supera la idea de la paret decorada, dels motius visuals i de les superfícies recobertes de tela, i es passa a una valoració integral de tots els elements que intervenen en la proposta, entesos com a signes participants en la comprensió de la recerca del projectista.

Molts bons exemples d'això els trobem en el disseny de Balla per «Il progetto di arredamento futurista» (1918) i en la «Festa Futurista in casa Depero» (1923), dels quals es deriva, com a tret més significatiu, la possibilitat d'una síntesi entre la superfície del mur i la del quadre.

Al capdavant, això equival a la superació del límit de la paret per tal de configurar tot un espai com una imatge única. El que compta és la mobilitat del color i la textura del material, tot superant les coses efímeres i impossibilitant la distinció entre mobles, quadres i parets.

D'aquesta manera, tot element que intervé en

l'ambient, i l'ambient mateix, és impregnat d'energia plàstica visual.

En el projecte de Balla se supera la disposició segons una direcció lineal i geomètrica que dominava en els projectes anteriors de caràcter perifèric. Tot el conjunt esdevé centre d'irradiació visual, se supera el temps, i la diferència entre contingut i continent és exclosa. Tot l'àmbit és un mirall, l'àmbit reflecteix l'art i l'art reflecteix l'àmbit.

En resum, enfront de l'acumulació de les propostes inicials, el que compta és la relació entre els elements i els objectes disposats.

Per altra banda, els cubofuturistes russos, per diferents camins, assajaven tot un seguit de procediments que, entre altres coses, els duïen a aquesta mateixa integració, guiats, però, per una activitat fonamentalment analítica.

Cal veure, per exemple, la forma en què es distribueix l'obra a l'exposició de Malevitx a Petrograd el 1915¹⁰, per tal d'ocupar la totalitat de l'espai en la sala, l'ordenació sobre eixos verticals en l'exposició de Malevitx a Moscou el 1919-1920¹¹, i també el muntatge dels quadres sobre una línia horitzontal en l'exposició Obmokhu a Moscou el 1921¹².

Ens sembla, però, encara més significativa la proposta que Ivan Puni fa a la Galeria Sturm de Berlín el 1921, quan acumula obres de manera imprevisible que n'ocupen tota la superfície fins i tot la terra, el sostre, i el damunt de la porta.

Puni, a partir d'aquí, rebutja la disciplina arranjava i recobreix tots els elements arquitectònics amb lletres, dissenys, pintures, nombres i formes geomètriques o estranyes. El resultat és una constel·lació visual on existeixen l'àrea verbal, la visual i l'ambiental¹³.

Aquesta experiència, absolutament innovadora, posa en relleu pel damunt d'altres mecanismes, l'articulació entre aquestes diferents àrees, i descobreix la relació entre l'espai, l'objecte i la superfície de la paret,

Els treballs de El Lissitzky juguen també, en el mateix sentit, un joc molt important.

Amb el desenvolupament del seu model Proum, es produeix el trànsit d'una obra bidimensional a un ambient total d'art.

Seguint les seves tesis, El Lissitzky, enfront de l'actitud tradicional basada en la divisió i distinció dels diversos elements de l'aparell expositiu per tal d'engrandir el paper fetitxista de l'obra d'art (l'espai com a suport, l'espai com a resultat casual), proposa la recerca d'un significat total, que no pot ser dividit, que s'ha de considerar com un tot, fet de superfícies que reben una forma.

Des d'aquesta perspectiva, es marca el local de l'exposició com a mitjà expressiu íntegre, i es defi-

neix i configura, tot declarant-lo camp d'indagació estètica.

D'acord amb això, podem dir que El Lissitzky porta a extrems de coincidència la màquina i l'arranjament, de manera que en les seves propostes l'objecte i el procés es confonen.

Podem veure com a exemples d'aquesta tasca, l'ambient Proum de la gran exposició de Berlín el 1923, que fou reconstruït més tard al Van Abbemuseum d'Eindhoven¹⁴, l'exposició de Premsa a Colònia el 1928, l'entrada del pavelló soviètic a l'exposició internacional d'Higiene a Dresde el 1930¹⁵, i la sala per a la col·locació d'art al Museu d'Hannover el 1927-1928¹⁶, on realment proposa una galeria ideal.

En tots aquests treballs l'autor rus, al capdavant el que ens proposa és tota una teoria de les mostres, que més tard prendrà plena maduresa gràcies als treballs desenvolupats a partir del Bauhaus, com són el disseny d'un quiosc per a una fira, de Herbert Bayer, realitzat el 1924, i el muntatge de l'exposició Bauhaus 1919-1928 a Nova York el 1938¹⁷. És també important en el mateix sentit, l'exposició de metalls no fèrrics realitzada el 1934 per Gropius i Schmidt¹⁸. I darrerament, caldria esmentar la proposta de Moholy-Nagy, que el 1928 va dissenyar un conjunt d'elements expositius modulars que, componibles a voluntat, possibilitaven una ocupació flexible de l'espai¹⁹.

3.5. LA PARET BLANCA I L'AXIOMA PURISTA:

Malgrat que Kandinsky es va presentar junt amb El Lissitzky al mercat occidental en la gran Exposició de Berlín de 1923 amb una proposta que intentava oferir exemples ambientals que, tot superant les limitacions de la tela pintada, intentaven una unitat de percepció de l'objecte i la praxi²⁰, més tard va jugar un paper decisiu en argumentar sobre la necessitat de disposar d'un suport absolutament nu per a l'exposició d'obres d'art.

El 1929 Kandinsky desenvolupà la seva teoria de la paret nua tot considerant el fons o el suport com un element primari del llenguatge artístic. La paret, doncs, esdevé un objecte de funcionalitat artística.

La proposta de Kandinsky reforçarà d'aquesta manera l'axioma purista que, ja d'ençà de 1920 havia de definir la matriu moderna de la sala d'art com un ideal cub blanc²¹.

La galeria perfecta havia de crear l'efecte de contenidor asèptic, ple de cotó òptic, en el qual el visitant/coleccionista pogués percebre l'art com quelcom incontaminat i verge, en harmonia amb el seu desig.

Podem dir que és d'aquesta manera que es cons-

titueix un llenguatge internacional del mostrar.

3.6. FI DEL REDUCCIONISME I DEL MINIMALISME:

La puresa de la proposta racional, però, seria molt aviat profanada, i el Dadà i el Surrealisme inundaran ràpidament l'espai expositiu per tal de bombardejar el visitant en un intent d'«épater la bourgeoisie».

Un exemple prou clar és el muntatge que Marcel Duchamp realitza a l'Exposition Internationale du Surrealisme a la galeria Beaux Arts de París el 1938²².

Moltes altres realitzacions sorgiran de propostes fetes per autors tan coneguts com són Ernst, Dalí, Jean i Masson. En el nostre país, un exemple extraordinàriament significatiu d'aquest període, el trobem al Museu Dalí de Figueres.

3.7. ELS DARRERS ANYS:

Ja hem parlat amb força detall a l'inici d'aquest apartat, de les característiques de l'actual llenguatge expositiu, però potser caldria, per tal d'il·lustrar el nostre discurs, parar una mica d'atenció a una realització que, a criteri nostre, es pot esmentar com un exemple paradigmàtic de la situació que presentem.

Si haguéssim d'esmentar els fets més importants que creiem que expliquen l'actual moment de la pràctica expositiva, potser hauriem de fer notar la importància que ha tingut la incorporació de la tecnologia cinematogràfica, així com el caràcter que prenen moltes de les actuals realitzacions com a simulació d'una situació.

Ambdós fets concorren en l'exposició de la I Biennial d'Arquitectura a la Biennial de Venècia de 1980, que es va inaugurar sota el títol de l'«Strada novissima»²³.

La proposta es presenta a partir de la reaparició de l'espai de la «Corderie dell'Arsenale», i disposa al llarg d'un carrer imaginari vint cases dibuixades pels més coneguts arquitectes del moment actual (Venturi, Gordon, Oswald Matthias Ungers, Hollein, Koolhaas, Stern, Dardi, Tigerman, Studio Grau, Kleihves, Purini/Thermes, Isozaki, Klier, Gezhy, Greenberg, Scolari i Graves) construïdes amb una tecnologia efímera, com un extraordinari decorat fals.

L'esdeveniment va resultar molt estimulant i Portoghesi va assenyalar que aquesta presentació va significar la fi de la prohibició que imposava el puritanisme del moviment modern.

La proposta d'aquest escenari, construït pels tècnics de Cinecittà, coincideix amb la crisi de la ideologia de la revolució industrial, que s'interpreta, pot-

ser de manera excessivament simplificada, com la crisi del progrés continu, basat en la industrialització desenvolupada en el marc socio-polític de la interacció marxisme-liberalisme.

El resultat de la mostra és, sobretot, una imatge d'edificis més que de façanes, realitzades amb tècniques il·lusòries.

El disseny valora sobretot la representació per damunt de la part física, com un *collage* d'imatges independents de la construcció, com un conjunt de signes sense límit de context.

L'«arquitectura» se substitueix per la imatge d'una arquitectura sense espai ni temps, que supera els límits que imposava la producció, i en la qual és prioritari per damunt de qualsevol altra condició el fet de la comunicació.

D'aquesta manera, el projecte es desenvolupa en un discurs lingüístic, basant-se en un procediment de selecció i articulació a la recerca d'una fantasia combinatòria, i permet obtenir, per tant, un espai dissenyat com un espai escènic, espectacular, resolt a partir de peces úniques, que configuren un reguitzell de monuments d'arquitectura àulica i Mega-Alphaville horror-show per al temps lliure.

4. ALGUNES CONSIDERACIONS SOBRE EL DISCURS EXPOSITIU

Ja hem vist en alguns moments d'aquest assaig, el lloc central que ocupa el discurs expositiu en el conjunt de fets que estem estudiant.

El coneixement de la seva naturalesa i la possibilitat de concretar-lo a priori, seria l'objectiu fonamental per a accedir a una metodologia expositiva realment operativa.

No podem, per la limitació del nostre espai, aprofundir adequadament el problema, i tampoc no disposem d'un instrumental teòric especialitzat per tal d'accedir a solucions fàcils ja comprovades. Disposem, en canvi, d'un ampli corpus de coneixements que des de la ciència lingüística pot servir—si en fem una reinterpretació— per a superar els límits de la nostra problemàtica. Aquesta tasca és feixuga i caldrà emprendre-la amb prou temps.

De moment tan sols apuntarem unes qüestions elementals: En tot discurs cal distingir dos termes fonamentals, que són el tema i el text.

a) El tema és un vector al qual se subordinen tots els elements i nivells de discurs; és una certa intenció que es realitza en el text.

b) el text és conseqüència del tema, és allò que el lector llegeix i interpreta. El text «és una sèrie d'enunciats temàtics que configuren un contingut únic»²⁴.

És molt important tenir en compte que en el dis-

cur expositiu, hi concorren textos de molt diferent naturalesa (visual, verbal, àudio-visual, musical, espacial, etc...). D'això en depèn una de les raons que fa de l'arranjament de l'exposició un problema molt difícil.

La necessitat d'assolir un discurs concret, definit, imposa operativament la condició de disposar d'un guió de l'exposició, que en la majoria dels casos recordarà un guió cinematogràfic. El guió, a partir dels textos, reflecteix directament l'estructura de la mostra i indirectament el procediment del muntatge.

La nostra experiència en aquest camp ens demostra que això que apareix com a fonamental i fàcil, esdevé sempre, el punt de major dificultat a la pràctica.

En els discursos complexos, com ho són els expositius, un punt fonamental per a dissenyar-lo és determinar l'eix principal sobre el qual s'articularà tot el seu conjunt. En aquest eix s'ordenaran els signes bàsics, i a partir d'ell, s'articularan els altres plans o textos complementaris. Aquesta articulació pot produir-se mitjançant mecanismes de complementaritat o de redundància, però en tots els casos llur interpretació ha de contribuir a reforçar el tema del discurs global.

Hi ha un problema que sorgeix del fet que la percepció de tal discurs es pot realitzar alhora passant del que és particular al que és general i viceversa, o sigui, interactuant dialècticament les parts i el tot en el receptor, situació que, no cal dir-ho, esdevé força complexa.

D'una manera definitiva, els textos s'ordenen de forma lineal, progressiva, sintagmàticament, però el discurs és percebut generalment de manera global, paradigmicament, a partir dels models adquirits.

La tasca del dissenyador seria la de concretar la seva proposta marcant intencionadament els punts que cal que siguin llegits en cada pla, utilitzant per a aconseguir-ho, els múltiples mecanismes d'expressivitat que li ofereix la tècnica expositiva.

Però hi ha encara una altra qüestió important que creiem que hem de comentar mínimament: els discursos expositius, com qualsevol tipus de discurs humà, són fonamentalment intencionats, i aquesta intenció, que es realitza en l'ús, pot ser de molt diferent naturalesa. Hi ha discursos que principalment pretenen informar, convèncer, emocionar, persuadir, manipular, formalitzar i prescriure²⁵. En tots els casos la concomitància d'intencions és manifesta, però des d'un punt de vista analític, ens sembla interessant diferenciar-les.

Des d'aquesta perspectiva podríem obrir un llarg debat que ens permetria descobrir les condicions de veritat que existeixen en alguns discursos o potser en tots.

Però si ens referim únicament a l'univers de les

exposicions, ens sembla important, sobretot, evidenciar l'existència de discursos expositius que s'orienten fonamentalment a la manipulació i/o a la persuasió, i uns altres que ho fan a convèncer, prescriure i/o formalitzar.

Dos exemples clars d'això serien, en el primer cas, la Mostra de la Revolució Feixista, realitzada al Palau de l'Exposició de la Via Nacional de Roma el 1932.

La mostra ideada per Dino Alfieri celebrava el decenni de la marxa sobre Roma i reconstruïa en un «atrezzo» històrico-visual de gran efecte, el canvi que va precedir la marxa i que la marxa va preparar.

La mostra intentava, per una banda, mitjançant una orientada reconstrucció de fets, conferir dignitat d'història a una crònica encara recent per a fer-la esdevenir patrimoni històric de la nació, lligant-la internament al Partit Feixista. Per l'altra, col·locava al centre de tots els esdeveniments la figura de Mussolini, a base de presentar-lo constantment en documents, fotos, escultures, citacions, etc...²⁶.

Pel que fa el segon cas, podríem esmentar la intervenció que va proposar Herbert W. Kaditzki, director de l'Institut per a la Comunicació Visual Frankfurt-Berlín, al Museu històric de Frankfurt entre els anys 1970 i 1974.

La proposta d'aquest antic professor de l'escola d'Ulm pretenia, alhora que fornir a la institució una imatge global que no tenia, acomplir una funció didàctica per tal de fer comprensible la història de la ciutat posant-la a l'abast fins i tot d'aquells qui en tenien un escàs o potser nul coneixement, mitjançant un nou muntatge instal·lat a les sales del museu.

Els mitjans emprats foren els fons del museu, mapes, taules d'escriure, fotografies, pintures, models i maquetes, plànols, projecció de diapositives i vídeos que apel·laven a les tendències lúdiques del visitant.

El projecte es basava en l'articulació de diferents unitats informatives. Perseguia el màxim grau de claredat i coherència i partia de la realitat d'unes circumstàncies econòmiques i tècniques que tenien en compte els límits dels serveis de manteniment.

L'èxit de públic va ser considerable, i així el nombre de visitants s'incrementà de 200 a 300 per dia, fins arribar a 1000 els dissabtes i diumenges. La premsa, però, va titllar d'esquerrà l'equip realitzador, per la seva interpretació de la història.

L'argumentació teòrica, però, no pretenia ser objectiva, sinó que principalment volia influir en el públic per tal de fer-li veure que hom és el producte d'un particular desenvolupament històric²⁷.

5. APÈNDIX SOBRE QÜESTIONS DE GESTIÓ

Finalment i abans d'acabar, caldria introduir unes

darreres idees, encara que sigui superficialment.

Com hem vist, la problemàtica que envolta l'acte expositiu és força complexa, i conseqüentment, també els processos mateixos d'arranjament esdevenen en la majoria dels casos molt complicats. Cal, doncs per a dur-los a terme la col·laboració d'equips nombrosos i eficients de treball.

A criteri nostre, en una activitat d'aquest tipus convergeixen tres vessants força diferenciats que comporten una gestió perfectament independent. Aquest canals podrien actuar segons la següent distribució de funcions:

1. Coordinació general gestió-administració.
2. Ideació-conceptuació.
3. Formalització, imatge, decoració o arranjament, publicitat.

L'actuació en cadascuna d'aquestes àrees, per tal de dur a terme adequadament una activitat concreta, hauria de ser dirigida per tres responsables, però segons la complexitat de l'acció emprada, podria arribar a ser convenient formar equips més o menys complexos dins de cadascuna.

La gestió de l'equip de direcció podria ser col·legiada per tal d'assolir la qualitat del resultat i assegurar la rendibilitat. El resultat ha de ser totalment coherent en relació amb els mitjans i objectius previstos, i això no serà possible sense un equilibri en les decisions dutes a terme.

La primera d'aquestes àrees és la més pròpia a l'empresa o entitat promotora de l'activitat. D'aquesta àrea procedeixen les limitacions econòmiques i polítiques derivades d'una planificació global a llarg o mitjà termini.

Específicament, els treballs que s'hi realitzen són:

- a) Promoure l'encàrrec.
- b) Contractar l'equip de direcció.
- c) Marcar les pautes més generals i concretament les referents als objectius de l'entitat promotora (tant polítics com econòmics).
- d) Coordinació general i dels mitjans que fan referència pròpiament als objectes, components o complements base de l'acció. (Quadres, transports, assegurances, seguretat, fotògraf, etc.). Nota: Per tal de definir adequadament cadascun d'aquest mitjans, s'haurà de recórrer als responsables de les altres dues àrees.
- e) Relacions públiques.
- f) Fixació definitiva de totes les accions a fer (id. nota apartat d).
- g) Control pressupostari i costos (id. nota apartat d).

La segona de les àrees esmentades es configuraria amb la persona, i/o l'equip en cas que fos pertinent, que donés la base intel·lectual a l'acció empra-

da. Per tal que això fos una realitat, caldria aportar:

a) Objectes i materials físics que donarien consistència a l'acció.

b) Continguts de caràcter teòric.

(Escrits, idees, objectius culturals, comentaris crítics, etc.)

c) Material complementari.

(Fotografies, dibuixos, revistes) que ampliaran i facilitaràn la comprensió dels components dels apartats anteriors, per a la posterior presentació o manipulació d'aquells, d'acord amb les esperances que derivaran dels objectius decidits a la tercera àrea.

En darrer terme, a la tercera àrea li correspondria la responsabilitat de conceptualitzar i definir el caràcter formal de tots els aspectes visuals de l'acció. És molt important que en una activitat com la que ara ens ocupa, que pretén d'arribar a un públic concret d'una àrea cultural determinada, tots els esforços de formalització, els referents a l'espai (local o espai d'exposició, vestíbuls, etc.), els comunicats gràfics (pòsters, fullets, publicacions, senyalització, rètols, etc.) i la publicitat, sigui gràfica o àudio-visual, formin un paquet coherent d'informació per tal d'obtenir un màxim de rendiment en tots i cadascun dels mitjans emprats.

Per tot això és imprescindible que la persona que es responsabilitzi d'aquestes accions o bé sigui capaç d'enfrontar-se adequadament a cadascuna de les diferents problemàtiques descrites, o bé tingui el suficient criteri per a contractar especialistes adequats sota la seva responsabilitat.

Podríem distingir les referides problemàtiques, detallant-les com segueix:

a) Ordenació i arranjamant dels espais de l'activitat.

b) Realització de comunicats gràfics, publicacions i elements de senyalització.

c) Publicació.

A continuació, precisem una mica més el contingut dels trets indicats.

A partir de conèixer com cal tots els elements a exposar, el primer tret comporta ordenar adequadament l'espai on es presentarà l'activitat, ordenar també els elements, protegir-los i distribuir-los, així com complementar-los mitjançant una informació adequada i pertinent destinada a aconseguir que siguin copats d'acord amb el discurs intel·lectual originari. Serà important la il·luminació, la determinació de l'espai circulatori i també la creació d'un clima adequat que reforci i col·loqui l'espectador en una posició de proximitat favorable.

És imprescindible, per tant, de fixar el caràcter del públic i el seu context (si és infantil, de senyores, de professionals, etc.) així com les prestacions que fa-

cilita la política de l'empresa promotora.

En el segon apartat es fa referència a tots aquells aspectes que fonamentalment depenen de les tècniques gràfiques, és a dir, els fullets, els pòsters, els llibres, la senyalització exterior, etc...

És important entendre que seria incorrecte tant com normativament impossible seccionar la informació que es dona a un visitant d'una exposició: Caldria doncs, intentar que el discurs a fer sigui coherent i coordinat en tot; és per això que insistim en la necessitat de supeditar els aspectes puntuals i tècnics a un tot conceptual i general.

Tots els aspectes gràfics, si bé, per tant, poden ser desenvolupats per un especialista, s'hauran d'adaptar al conjunt dels objectius que es volen aconseguir.

Finalment, els aspectes relatius a la publicitat no seran altra cosa que una prolongació de totes les accions anteriors. Així, un spot a la T.V. o una tanca al carrer, a més d'assumir llur funció específica, no poden fer altra cosa que aproximar l'acció puntual empresa, a un nombre més ampli d'espectadors.

Com a corol·lari cal dir que creiem molt convenient, i fins i tot imprescindible, que els responsables de la 2^a i 3^a àrea ho siguin també del control i de la coordinació, tant econòmica com de gestió, així com de les accions que realitza llur equip, i que en retin compte en tot moment al coordinador general o al responsable de la primera. Caldria veure en cada cas concret l'organigrama específic de funcionament.

103

Bibliografia

1. Germano Celant, *Una macchina visuale*, a Rassegna (Allestimenti/Exhibit Design) any IV n.º 10. Milà 1982. pag. 6-11.
2. Pasquale Plaisant, Sergio Polano, *Introduzione*, a Rassegna (Allestimenti/Exhibit Design) any IV n.º 10. Milà 1982. pag. 5.
3. Ibidem (2).
4. Catàleg exposició. *Expo. le livre des expositions universelles 1851-1989*. Editat per Union Centrale des Arts Décoratifs. Paris 1983.
5. Ibidem (1).
6. Ibidem (1).
7. Ibidem (1).
8. Ibidem (1).

9. Catàleg exposició. *Paris-New York. Un album.* Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Paris 1977.

10. Catàleg exposició. *Utopies et réalités en URSS 1917-1934.* Centre Georges Pompidou. Paris 1980. pag. 8.

11. Ed. Angel·lica Zander Rudenstine. *Russian avant-garde art. The George Costakis Collection.* Harry N. Abrams Inc. New York 1981. pag. 258-259.

12. Christina Lodder. *Russian Constructivisme.* Yale University Press London 1983. pag. 66, 67.

13. Ibidem (1).

14. Andrei Nakov. *Abstrait/Concret.* Transédition. Paris 1981. pag. 85. Ibidem (1), també, ibidem (17) pag. 214.

15. Ibidem (12) pag. 192, 193.

16. Catàleg exposició *Paris Berlin 1900-1933.* Centre Georges Pompidou. Paris 1978. pag. 211.

17. Hans M. Wingler. *Das Bauhaus.* M. Dumont Schauberg, Bramsche 1968. pag. 348 i 529. Ibidem (16) pag. 329.

18. 19. Ibidem (1).

20. Ibidem (14) pag. 34.

21. Yvonne Brunhammer. *1925.* Les presses de la Connaissance. Paris 1977. pag. 105 i 151.

22. Ibidem (1).

23. Paolo Deganello. *Scenario post-moderno,* en Domus n° 614, febrer 1981. Milà, pag. 9, i també. Charles Jencks. *The presence of the past,* en Domus n° 610, octubre 1980. pag. 9.

24. S. Serrano. *Literatura i teoria del coneixement.* Les Eines Assaig Laia. Barcelona 1978.

25. J. Berrio. *Teoria social de la persuasió.* Ed. Mitre. Barcelona 1983. pag. 237-239.

26. Giorgio Ciucchi. *L'autorepresentazione del fascismo,* en Rassegna (Allestimenti/Ex. Design) any IV n° 10, Milano 1982. pag. 48-55.

27. Rainer Hartmann. *Eine Flippschule der Geschichte,* a Form n° 62, 1973. pag. 18-32.