

ESCENIFICACIÓN EXPOSITIVA

POR PACO PÉREZ VALENCIA

En la actualidad la exposición en sí se ha convertido en un verdadero fenómeno social, trascendiendo el plano cultural, hasta contextos económicos y antropológicos. La elaboración de exposiciones permite estudiar sobre el impacto en su público, su difusión y su posterior repercusión en la sociedad. La exposición es un fenómeno comunicativo que recoge con extraordinaria complicidad los códigos y referencias de la sociedad en cuanto a tendencias y gustos en parcelas muy determinadas. Como otros medios de expresión actúa de sismógrafo, recibiendo las influencias que destilan todos los aspectos de la vida.

Ante los retos que marcan la adaptación a nuevas formas de mirar, el entorno de la exposición ha recibido numerosas innovaciones; *Escenificación expositiva* es un ensayo que recoge una nueva mirada a la museografía con intencionalidad y creatividad, llevado a la práctica por el autor en numerosas exposiciones nacionales, una forma de implicar al espectador impidiéndole ser un mero observador.

Actually the exposition itself has been converted in a social phenomenon transcending the cultural plain, going to economics and anthropological contexts. The elaboration of exhibitions allows to study the impact in their public, in their diffusion and in their later social repercussion. The exhibition is a phenomenon of communication which picks up with a rare complicity codes and references of society with regard to tendencies and tastes in a very specific parcels. As others forms of expression performs in the same manner such a seismograph, receiving influences what drop all aspects of life.

Before the dares which impress an accommodation of new manners of looking, the environment of the exhibition has received several innovations; explanatory staging is an experiment which collects a new looking of visiting museums with intentions and originality, put in execution by the author in several domestic exhibitions, a way of involving to the spectator preventing him to be just a simple observer.

1. LA EXPOSICIÓN. UNA PUESTA EN ESCENA ARTIFICIAL

El entorno de las exposiciones ha vivido una auténtica transformación en los últimos veinticinco años, su puesta en escena ha recibido muchas innovaciones con la aportación de recursos creativos y tecnológicos, con la desinhibición en la escenificación de los objetos integrándolos en el espacio o descontextualizándolos

radicalmente, destacando a aquéllos o al lugar que los recoge, buscando múltiples lecturas y miradas transversales. La exposición ha sobrepasado los límites que imponía el espacio ortodoxo museográfico hasta liberarse y el público, profesional o no, demanda tales acontecimientos.

La exposición es un fenómeno comunicativo que recoge con extraordinaria complicidad los códigos y referencias de la sociedad en cuanto a tendencias y gustos en parcelas muy determinadas. Como otros medios de expresión actúa de sismógrafo, recibiendo las influencias que destilan todos los aspectos de la vida.

El mundo actual, el mundo que conocemos, está atrapado por el vértigo; los anhelos y los deseos de autonomía personal nos procuran complementos para la adaptación, aunque en la mayoría de los casos, nos dejamos vencer por el desinterés, a veces por la desesperación. El mundo corre muy deprisa, todo pasa a nuestro alrededor de forma que nos sentimos ausentes, siendo actores protagonistas. El Tiempo es el elemento generador de emociones y activador de circunstancias, absolutamente todo está sujeto a él. Nos encontramos ante el reto de adaptación, lo que no es poco estimulante. La necesidad de intercomunicación es mayor de lo que la demandamos y cualquier manifestación en este sentido implica un diálogo, un encuentro.

En esta coyuntura, la exposición actual se ha redefinido en los gustos, ya heterodoxos y actuales, del nuevo público, más activo y catalizador, sujeto a los condicionantes temporales. Recibir la mayor información, participar en la elección de puntos de vistas que influyeran en las conclusiones y la prisa, la condenada prisa, son elementos indispensables, los retos a tener en cuenta en todo proceso expositivo, en el que la observación, el conocimiento y la comunicación son consecuencias del mismo.

Al hecho objetivo de la aportación de una exposición, de mostrar objetos con una finalidad de difusión, conocimiento, comercial o artística, tenemos que agregarle ahora, en estos tiempos acelerados y convulsos, la individual e independiente necesidad de existir por sí misma, es decir, como subjetiva manifestación interpretativa. Los modelos a elegir se encuentran en el mismo Arte contemporáneo y también en la calle, en la artificiosas imágenes de la publicidad que forman parte de la realidad y que adornan cualquier ciudad del globo, en los colores de la tierra, siempre cambiantes, en los rostros de los habitantes y sus costumbres, en los tiempos de cada lugar, en los aromas y olores que impregnan todos los rincones... la pantalla es el cielo, no hay más que contemplar las sombras. La nueva museología se nutre fuera de los museos y, por el contrario, podemos aplicar conocimientos museográficos a todos los aspectos de nuestra realidad material.

¿Por qué se expone algo? Se suman muchos factores que nos facilitarían una respuesta antropológica y, seguramente, antiquísima. Desde que el hombre es hombre tiene una necesidad de posesión material y, por extensión, de exhibirla. Es una concepción absolutamente humana: narcicista –que no peyorativa– y pedagógica. La exposición como recurso de comunicación forma parte de la cotidianidad del hombre; la necesidad de mostrar, de exponer, de enseñar algo, es muy antigua. El hombre necesita la intencionalidad, destacar un objeto, diferenciarlo; desde el momento

en que algo se extrae del entorno natural para que sea contemplado por otros ojos y permitir que nazca un diálogo entre cosa y espectador, algo inevitable, ya existe una determinación de exhibir. Cuando un coleccionista permite enseñar las piezas que conforman unos gustos propios determinados se crea un lenguaje nuevo, el que, posibilitados elementos artificiales y añadidos, crea lecturas divergentes respecto a dichas piezas.

Los objetos cobran un sentido diferente al de su existencia cuando son exhibidos, por tanto, siempre es una puesta en escena artificial; la mera elección de ese objeto, las injerencias del espacio, la vecindad de otras piezas, las luces, los complementos que aderezan la obra, sus características internas, etc. influyen en su interpretación; de modo que si esa influencia determinante está ahí, porqué no aceptarla y utilizarla. Sólo hay que tener muy claro la intención y la finalidad en una exposición: qué objetos hay que mostrar, cómo hacerlo y con que medios, y cuál es el destino de este esfuerzo.

Dejando a un lado la ortodoxia museográfica, en la que cualquier accidente en la neutralidad del discurso –neutralidad que nunca ha existido– entre el objeto y el espectador es un mal a erradicar (*una blasfemia contra la que levantar una cruzada*, dirían sus críticos); al igual que hay exposiciones de obras artísticas, exhibiciones de neumáticos, lámparas de dentistas, armamento y hasta perfumes y sentidos, hay tantos enfoques en su producción como posibles espectadores.

El habitual, más clásico y ordenado, es el *enfoque narrativo*, con unas intenciones comunicativas de diálogo más objetivas de presentar, más lineales, en el que los objetos son expuestos con un desarrollo secuencial, regular o no, lo que no quiere decir que sea un proceso mecánico y poco creativo en la actualidad. La finalidad condiciona la logística de la exposición, en la que las piezas generan un discurso didáctico, divulgativo o documental que no tiene por que ser liso en su tono, el recorrido puede posibilitar el juego entre los espectadores y ampliar las emociones sensitivas con una exposición creativa. Entre una exposición de Arte y otra de valores más comerciales, objetos materiales y funcionales –que no superfluos– no tiene porqué haber diferencias formales en el montaje. El objetivo es contar, narrar con los medios que se estimen oportunos, pudiendo estos posibilitar una lectura u otra, o múltiples interpretaciones que sean interesantes de valorar en las actitudes del público.

Por otra parte, el *enfoque estético* es más abierto a la interpretación y la subjetividad, en la que se destina el montaje a destacar valoraciones dispares y personales, donde los objetos pueden llegar a perder, incluso, la condición estelar del protagonismo para activarse entre la escena con el resto de los elementos participantes y generar así una reacción sentiva en el espectador.

Estos términos pueden asociarse, incluso interrelacionarse.

Los criterios expositivos llegan, incluso, a estar condicionados por el carácter *temporal* o *itinerante*. En ambos casos las producciones mantienen un mismo rigor en su materialización, pero apelan, en mayor medida que las exposiciones *estáticas* museísticas, a elementos espectaculares, para atraer al gran público, al no habitual. Se usan materiales de fácil construcción, especialmente la panelación de salas con

aglomerados, que permiten recrear todo tipo de espacios artificiales, ambientes inexistentes en dichos recintos, con componentes que tengan presente ese carácter móvil, así como la aplicación de efectos cromáticos en muros y techos, y el juego de luces cambiantes según las necesidades de cada lugar. Los museos y espacios expositivos, tan prolíficos en estos últimos años, han aceptado estos cambios dentro de sus habituales programas de exposiciones permanentes, para facilitar al espectador diálogos cambiantes, muestras diferentes con los mismos fondos expositivos, utilizando materiales móviles y de rápida composición.

Los equipos de montaje también han experimentado una interesante transformación, las exposiciones mueven cada vez mayor cantidad de recursos y estos deben estar gestionados y ramificados por diferentes apartados. La coordinación es una responsabilidad que recae en un profesional de reciente aparición: el diseñador de exposiciones; éste debe poseer una formación multidisciplinar, con capacidad de dirección entre áreas diversas y cooperantes, en las que, por igual, prime la creatividad y la capacidad de gestión, coordinando para ello a un amplio equipo de profesionales cualificados en electricidad, marquetería, diseño gráfico, transporte y seguridad. Teniendo en cuenta la demanda de tales acontecimientos, aunque las grandes muestras internacionales se retraigan en estos tiempos convulsos, la exposición en sí es uno de los grandes fenómenos de la comunicación de masas y esto requiere la especialización cada vez mayor de técnicos y proveedores.

2. LA MIRADA TRANSVERSAL

La proposición es la siguiente: si el público está más preparado y cansado del inmovilismo de los espacios habituales de exposición, si los objetos exhibidos (artísticos o no) son materializados acordes con las novedades de los tiempos y los recursos técnicos y tecnológicos permiten la activación de otras sensaciones, por qué no sumergirse en modos heterodoxos, con absoluta creatividad.

Nunca se mostró al objeto expositivo con libertad, temiendo interferir en lo esencial del mismo, como si cualquier ultraje a la neutralidad significara una profanación de la obra.

Si nos centramos en una pieza artística, su ubicación en un determinado espacio, la altura de sus techos, el color del piso del suelo, la selección del conjunto de las obras exhibidas, los marcos, los cristales ... todo, absolutamente todo, repercute en su lectura. La neutralidad no existe, por muchos muros limpios y blancos con los que queramos vestir ascéticamente la exposición. Además, la obra actual no está atada a un procedimiento único, las instalaciones, performances y otros soportes están condicionando los nuevos modos de configurar su montaje. Las obras necesitan en muchas ocasiones una representación partidista o condicional para destacar diferentes interpretaciones. Estudiar la exposición, con la selección previa de sus piezas y el proyecto a seguir, implica la observación y el estudio, el ejercicio del pensamiento y la definición posicional.

No olvidemos que el cambio del público ha sido determinante, se ha convertido en un actor necesario de todo contexto expositivo. En su *fatiga museística*, por la cantidad de eventos de este tipo y por la homogeneidad en su representación, ha dejado de valorar los espacios museísticos, salvo cuando se trata de grandes y sonados acontecimientos de la mercadotecnia. Plásticamente esto genera un empobrecimiento aún mayor en las pequeñas iniciativas volcadas en contentar al gran público, en ofrecer apuestas seguras en detrimento del riesgo. Se pretende una finalidad más cercana al entretenimiento que a la educación o la sensibilidad emocional, valoraciones que no tienen porqué estar dissociadas.

La mirada transversal busca una reacción emotiva en el espectador, utilizando una puesta en escena consecuente con las intenciones, aceptando la artificiosidad de los medios y la subjetividad, permitiendo la interpretación; sin embargo, algunos críticos entienden, desde una posición protectoramente conservadora, que esto es poco menos que una irreverencia, una falta de respeto hacia *los verdaderos protagonistas de la comunicación artística: el pintor y el público*¹. No se trata del vanal planteamiento de ser más importante que el artista al que se exhibe, sino de ofrecer nuevos recursos en sintonía con el cambio constante de la vida².

Se ha producido una ruptura con las tendencias tradicionales en el montaje de exposiciones, en la que el objeto debía estar desnudo de artificios para que llegara *limpio* al espectador y que la información fuera proporcionada exclusivamente por sí mismo. Desde las grandes citas de los Salones Internacionales de principios de siglo no se han aportado novedades más que en anecdóticos complementos; ha sido gracias a la innovación de artistas y creadores multidisciplinares estos últimos años, en los montajes y comisariados, cuando se ha permitido a la exposición la posibilidad de existir como obra.

Los condicionantes externos, como los accidentes espaciales, luces inadecuadas, paredes con interferencias visuales, etc. pueden ser utilizados como aliados en un montaje, aceptando abiertamente a las sombras, si cabe, pronunciándolas, interviniendo cromáticamente sus paredes para integrar o distanciar las piezas a exhibir, creando falsos muros para posibilitar recorridos alternativos, etc. Añadir el humor y un sentido lúdico ante la vida puede proporcionarnos ventajosas perspectivas, así como expresarse

1. Así lo refleja Juan Bosco Díaz-Urmeneta en su pretendida flageladora *Una idea y muchos errores* (Diario de Sevilla. Jueves 15 de Junio de 2000), en la que destaca: *en la muestra el efectismo del montaje parece imponer los criterios del instalador sobre la obra, los artistas y el mismo público*. Cuando es precisamente lo que se pretendía. ¿Donde está el problema? Díaz-Urmeneta no puede valorar el proyecto expositivo de los Fondos de la Colección El Monte, la Caja de Ahorros de Huelva y Sevilla, porque es un proyecto amplio y dinámico destinado a mostrar la amplitud de la Colección con muestras diferentes y abiertas a la subjetividad, generando la reacción del espectador y la poética creativa con las piezas, y en la que una amputada visión del conjunto puede crear una sensación de pánico, quedándose en la superficie y entrando a desvalorarla en su totalidad. Su defensa de la castidad museográfica la apuntala con el siguiente remache: *La colección de El Monte no se merece esto*.

2. Udo Kittelmann, director del Museo de Arte Moderno de Francfort, opina que *el comisario nunca debe ser más importante que el artista. Lo ideal sería que el comisario fuese el socio del artista*.

desde el temor o la incertidumbre, sin que con ello se menosprecien otros valores. Pero ya no es la obra la protagonista lo son los discursos que ella genera, y estos deben potenciarse, silenciarse o recrearse según estimen los responsables de su representación.

En la controversia de si un montaje se debe a un tipo público al que va destinado, teniendo en cuenta su diversidad cultural o si, por el contrario, pretende el aleccionamiento de aquél, las alternativas actuales juegan con ambas posibilidades. En ninguna de estas dos opciones me posiciono, me sitúo más allá de las dos, de un modo no tan pedagógico, sino abiertamente creativo y, por consiguiente, subjetivo, porque manifiesta una elección personal de actuación que redundo en interrogantes para el espectador, multiplicando de esta forma los registros y puntos de vista. Para ello tengo perfectamente asumido que cada intención hace diferente cualquier proyecto expositivo.

La mirada transversal significa propiciar una mirada personal y transgresora, una interpretación de la obra o –mejor– con la obra, para que surjan respuestas diferentes y contradictorias, por caminos igualmente diferentes y contradictorios. Crear ambientes de sosiego, de ansiedad, de esperanza o de terror, para indagar en unas lecturas determinadas, abiertas a la comprensión o al rechazo, obligan a romper con la ortodoxia documental, en la que las piezas no pueden rebelarse porque con ello se posibilita la libertad, la libertad creativa, de interpretación y pensamiento.

3. LA IMPLICACIÓN DE LA OBRA

La primera interferencia que influye en una obra es la propia obra. Los elementos contextualizadores, como los complementos externos y sus componentes internos, marcan inexorablemente la comunicación que se activa con el espectador.

Una obra está limitada al gusto de su propietario, en cuanto éste la condiciona para su entorno, con marcos que, en muchas de las ocasiones, desentonan, con cristales mates y otros abalorios indignos de destacar. La prioridad en el proyecto expositivo está en resolver este tipo de problemas que pueden solventarse reenmarcándolos, incluso con el acertado diseño en aglomerados pintados con el mismo color de la pared (integrándolos), o en colores diferenciados (potenciándolos), montajes integrales y limpios, muy apropiados para exposiciones con unidades temáticas en las que se pretende un discurso estético uniforme. En otras ocasiones es interesante destacar la diversidad del conjunto manteniendo los marcos, incluso su estado natural, sin restauración, para mostrar la diversidad, como ocurre en las exhibiciones de subastas de arte. En el caso de piezas volumétricas que necesitan peanas o vitrinas, lo más interesante es que éstas mantengan una unidad de criterio respecto al conjunto de la recreación espacial.

Normalmente, el montador de una exposición recibe piezas que, debido a su procedencia variada, la heterodoxia en sus estados físicos o en sus enmarcados, requieren la intervención de diferentes actuaciones para homogeneizar el proyecto. Los materiales y complementos a emplear dependen, sobre todo, de los gustos, aunque siempre

condicionados a las imposiciones de cada situación. Teniendo en cuenta que los espacios expositivos son, en la actualidad, de lo más variado en composición y estructura, y que, en muchas ocasiones, son espacios readaptados sin conocimientos museográficos, los complementos a una pieza son importantes y deben ajustarse en una exposición tanto a la obra como al espacio en el que la misma va a convivir, porque ese espacio inmediato también pertenecerá a aquélla, como *espacio externo o periférico*, campo de completa influencia para la obra.

Los marcos, los principales condicionantes añadidos en una pieza bidimensional, deben sintonizar entre sí, en forma y tamaños externos, si se trata de la obra de un mismo artista y de unas características similares, para actuar de modo armónico; si por el contrario, se pretende la fragmentación del discurso, puede ser muy plástica su colocación desigual con envoltorios y enmarcados diferentes. Un sistema de montaje heterodoxo de conjunto es lo que se denomina de *gabinete*, en el que se recrea una multiplicación de piezas unidas, habitualmente sin orden geométrico aparente. De una forma u otra, siempre hay que tener en cuenta que sus volúmenes van a generar unas sombras determinadas inevitables. Si van acristalados, éstos deben ser de brillo, ya que si son colocados los puntos lumínicos adecuadamente no se producirán reflejos y permitirán su contemplación con mayor calidad.

Los nuevos procedimientos en los lenguajes artísticos, como vídeos, instalaciones, etc. demandan otros montajes y adaptaciones, pero lo más fundamental, es ver el conjunto en el espacio, imaginarlo como un todo, sean las obras que sean.

No obstante, los principales condicionantes e interferencias en los planteamientos de una exposición vienen generados por la propia fisonomía de la obra expuesta. Las líneas y puntos de interés visual en su representación, especialmente en las piezas de gran formato, provocan en el espectador una sensación de perspectiva determinada, a la que hay que matizar o multiplicar, según nos interese, propiciando líneas de fuga fuera de la misma obra, falsos posicionamientos o sensaciones que les hacen sumergirse hacia el interior de ésta, casi sin que se den cuenta.

Una pieza también tiene puntos débiles o potentes (físicos o creativos) que conviene tener presentes. Algunos daños en la superficie pictórica o escultórica (arrugas del lienzo, pérdidas de la película superficial o de partes completas) pueden ser disimulados con una disminución de la iluminancia o aportando recursos artificiales, como dobles encuadres de *passee-partout*³. En otras ocasiones, el tamaño de algunas obras, demasiado pequeñas o demasiado grandes, implica el diseño de vitrinas especiales o la creación de falsas paredes, por lo que hay que estudiarlas con anticipación y tener

3. En una ocasión, montando una exposición de obra en papel de maestros del siglo XIX, algunas piezas se habían medido mal, un fallo relevante, por lo que las estructuras que se habían confeccionado en madera para su enmarcación no eran válidas, unas quedaban cortas y otras ni siquiera cabían. Al no haber tiempo para rehacerlas, se incorporaron encuadres geométricos irregulares con *passee-partout* de colores vivos y brillantes, en los papeles que quedaron cortos y se avitrinaron los que no cabían. El resultado de la improvisación fue valorado como un recurso plástico y moderno, refrescando a las piezas enmarcadas que, incluso, he utilizado en otras ocasiones posteriores intencionadamente.

previsto su modo de exponerlas dentro del discurso general sin que por ello se sientan extrañas en el contexto.

Algunas piezas compuestas por masas de color cobran un gran protagonismo si les creamos interferencias cromáticas o físicas a los muros que las sustentan, como paredes viejas y dañadas, con restos de pinturas y suciedad⁴, por el contrario, podemos propiciar otros sentimientos si pintamos el muro de una masa de color influyente, provocando un juego de combinaciones entre las piezas y las paredes. Si priman en su discurso interior elementos estridentes, líneas que recorren su superficie, puntos astillados o colores explosivos, los fondos envolventes, pintados en colores blandos y apoyados con una iluminación cálida y puntual, consiguen absorber mucha de su *energía sonora*. Incluso, el predominio del color en las piezas altera los mecanismos de iluminación, porque un predominio de colores oscuros necesita más luz y los colores más brillantes y luminosos la reflectan.

Las ilusiones plásticas que producen muchas obras, generadas por una profundidad aparente, las podemos acelerar aún más, *instalándolas* en un espacio con una perspectiva forzada. Las posibilidades de escenificar con teatralidad son variadas.

Las obras no tienen únicamente una lectura, sino muchas, por lo que su exposición no ha de ser rígida, ni inamovibles los planteamientos museográficos. Los cambios permanentes a nuestro alrededor nos permiten intuir recorridos y territorios desconocidos, y no por ello rechazables, todo lo contrario, ser curioso e inconformista nos abre a otras alternativas.

4. EL ESPACIO COMO LUGAR DE EXPERIENCIA

El lugar que recoge a una exposición tiene dos peculiaridades que le diferencian de otros espacios: el condicionante que supone ser complemento de un objeto protagonista (o un conjunto de ellos) y su uso por parte de un público muy concreto. No obstante, cualquier espacio marca definitivamente a toda exposición.

Cada lugar tiene su historia, por breve que ésta sea siempre ejerce su protagonismo, porque está ahí, invadiendo cada rincón, cada sombra provocada, los suelos, los puntos de luces exteriores... Evidentemente, un espacio expositivo tiene unas características determinadas para su uso específico, éstas se han tenido en cuenta previamente a su construcción por técnicos museográficos o, simplemente, —como lamentablemente ocurre en demasiadas ocasiones— el arquitecto de turno ha ejercido de museógrafo en la edificación o en la readaptación, con mucha apariencias pero con poco éxito para su finalidad. De una forma u otra, las futuras influencias están servidas.

4. Julián Schnabel presentó en *Reconocimientos* (ex-Cuartel Del Carmen, Sevilla. 1988) una exposición respetando al lugar tal como lo encontró, derruido y sucio, casi sin añadir elementos museográficos. Su obra, expresiva y poética, elaborada con masas de color que la dominaban completamente y situada entre tanto *accidente visual*, se adaptaba con naturalidad.

Es preferible trabajar sobre un espacio diáfano y neutro (lenitivo éste que no es de mi agrado por su valor imposible, pero que puede resumirse en ausencias de interferencias visuales, con paredes lisas y altas, suelos sin decoración alguna, preferiblemente de color gris o, al menos, de un solo color, espacios completamente cerrados salvo accesos desde el exterior colocados en puntos estratégicos y sistemas eléctricos cualificados), pero si esto no es posible, hay que elaborar un proyecto, como una estrategia, para conseguir lo deseado, inventándolo. El objetivo de este análisis no es valorar las necesidades precisas de acondicionamiento previo, sino provocar alternativas de actuación en cualquier sitio donde proyectemos la exposición, habitar el espacio, reinterpretándolo. El lugar debe considerarse como otro elemento combinatorio.

En un proyecto expositivo es indispensable conocer estrechamente el lugar a intervenir. Hay que observarlo con detenimiento y estudiarlo, reconocerlo y abrirse a lo que el espacio te ofrezca, nunca llevar una idea premeditada que no sea maleable. Dominando a la obra y al espacio, el proyecto de cualquier exposición debe desarrollarse sin grandes problemas. Un primer contacto solitario, sin luces, desnudo de efectismos y en silencio, provoca sensaciones de intimidad, el lugar *nos cuenta cosas* que pueden ser necesarias para habilitarlo posteriormente con una exposición. También es interesante visitarlo cuando alberga a otra muestra expositiva para estudiar su comportamiento, la adaptación de las piezas que se exhiben, la calidad de sus luces, las entradas y salidas del público, su tránsito, las interferencias espaciales, los brillos del pavimento, etc. Finalmente, hay que mirar el espacio como un todo, imaginando la intercomunicación con los elementos que vamos a aportar artificialmente como en un escenario, una instalación en todas sus dimensiones, recreando los vacíos y los objetos añadidos.

Cuando se trata de *espacios cerrados*, lo más habitual, como museos, galerías o lugares destinados a uso expositivo, podemos realizar ese ejercicio mental de combinación con la construcción de paredes ficticias, que nos permitan un recorrido más acertado, añadir más linealidad a la pared para incorporar piezas de gran formato o, simplemente, para modificar la fisonomía del lugar —esto es importante— porque en muchos casos el espacio tiraniza a todo cuanto se desarrolla en él, debido a las estridencias de su construcción, las dificultades de accesos, los colores y materiales de las paredes y, también, la fragilidad de las mismas, el abuso de materiales *nobles* difíciles de intervenir sin daño, etc.

Aunque existen muchas alternativas en el mercado, soy un defensor radical de la panelación de aglomerados en la *multiplicación espacial*, que perfectamente ensamblados impiden apreciar cuál es el tablero y cuál el muro; es económico y limpio, permitiendo colgar sobre ellos interviniéndolos directamente, sin complementos añadidos, lo que agiliza los tiempos de montaje, siempre ajustados. Otras opciones, como paredes revestidas de escayola, son muy lentas en su manipulación, con rectificaciones engorrosas, ya que necesitan espiches de sujeción especiales y los paneles modulares de fácil montaje con apliques de aluminio, más fríos y funcionales, encajan en el entorno con poca naturalidad.

Los recorridos estudiados ayudan a articular una exposición más cómoda para el espectador y cada muestra requiere personalizar este apartado. Hay que mantener un buen *ritmo*, no exponiendo al visitante a tránsitos excesivamente largos, con las salidas en puntos cercanos a las entradas de las salas, lo que propicia el recorrido y la visión completa, o en algunos casos distantes, al proponer perspectivas alejadas y pronunciadas con menos movilidad del espectador. Estos itinerarios invisibles son muy prácticos en visitantes muy jóvenes (y no tan jóvenes) activando con interés docente su curiosidad y, porqué no, la diversión. El recorrido es el trayecto desde donde el criterio expositivo está diseñado para comenzar hasta su finalización, por lo que es muy importante tenerlo definido y estudiado completamente, valorando cada aspecto por muy poco relevante que parezca y evitar así interferencias para el espectador.

En los *espacios cerrados* el respeto al vacío, la *diafandad*, es preciso respetarlo, es como el silencio a la música, que también es música. Los vacíos inmediatos a la obra, los *espacios externos* o *periféricos*, pertenecen a la misma obra, le permiten la respiración y una mejor contemplación porque, con un vacío calculado, la pieza cobra un mayor protagonismo. En muchas ocasiones, en muestras convencionales, es interesante romper el ritmo lineal y cansino, respetando grandes vacíos y, repentinamente, reuniendo las obras en bloques sin espacios entre sí, como en un poema, con frases limpias y pausadas, rotas con estrofas contundentes, veloces y agitadas. Pero hay vacíos muy importantes que casi nunca se tienen en cuenta, los que el diseñador de la exposición estima como necesarios para la lectura global de la muestra. Son espacios determinantes que condicionan el ritmo del recorrido, puntualmente iluminados se convierten igualmente en obras, propician el temperamento deseado del espectador creando una lingüística apropiada. El buen uso del vacío espacial repercute en una mejor escenificación de la globalidad de la exposición, tanto que podría concebirse una exposición absolutamente vacía, sin objetos, recreando únicamente sensaciones.

La exposición en *espacios abiertos* tiene cercanas analogías a los condicionantes de cualquier proyecto expositivo, pero con la relevancia de su ubicación, expuesta a las condiciones naturales del lugar, le supone planteamientos escénicos que difieren completamente.

Los materiales a emplear cambian porque deben adaptarse a los condicionantes climáticos y, desde luego, no puede concebirse un montaje expositivo igual que si estuviera en un interior, sería un error no tener presente que el techo es el cielo, que el viento influye en la obra, que los valores tonales cambian con las horas diurnas y, por el contrario, la iluminación artificial es costosa y siempre deficiente, que no por todo esto deja de tener su atractivo. Es mejor plantear una instalación concreta que no un montaje clásico, ya que las perspectivas del espectador están más sujetas a los elementos urbanos o del paisaje. Es fácil pensar en objetos tridimensionales colocados en el exterior, pero incluso un cuadro puede acoplarse en vitrinas adaptadas, en puntos estratégicos.

En definitiva, el espacio se convierte en el elemento indispensable de una exposición, en el que se recrea tridimensionalmente la convivencia entre objeto, lugar, atmósfera y significado.

5. LA LUZ

La luz es el elemento diferenciador de la realidad y también de la subjetividad. La luz concreta y relativiza, nos permite la interpretación de los colores.

El color

Como sugería Albers a sus alumnos: *El color es el más relativo de los medios que emplea el arte*⁵. La luz identifica la forma de los cuerpos (convirtiéndolos, así mismo, en fuentes de luz) y el color modifica nuestra sensibilidad ante los mismos. Es el elemento integrador de todo cuanto nos rodea, es la sustancia anímica, no es sólo superficie. Es parte complementaria, pero también es parte esencial. Su relatividad es debida a que no hay colores iguales, porque si existen materias cromáticas idénticas, éstas cambian con la interacción de numerosas circunstancias, como la recepción de una fuente de luz más o menos intensa, la vecindad de otro color, la ubicación, la textura o las tonalidades y calidades.

La influencia del color en el conjunto de una escenificación expositiva es total, de él depende la recreación de sensaciones respecto a la lectura individual de las piezas y del conjunto expositivo. Por tanto, el conocimiento del color y su comportamiento es determinante para crear las *ilusiones* necesarias en el espectador.

La cotidianidad en la convivencia del color nos hace creer que lo conocemos, pero no es así, estamos muy lejos de entender su comportamiento físico y, por consiguiente, sus verdaderas cualidades; creemos que nos basta una somera –y hasta lógica– valoración del mismo, conociendo superficialmente los efectos de las mezclas de primarios y apreciando con subjetividad su calidad. En realidad, nuestra memoria del color es muy pobre; conocer el color implica estudiar su acción recíproca, tener muy en cuenta su capacidad para engañarnos y la de emocionarnos.

Albers proyecta en uno de sus ejercicios el *pensar en situaciones*⁶, lo que anteriormente valoramos como *ejercicio mental de combinación*, proyectar mentalmente, de modo abstracto, imaginando el resultado de encajar un montaje en un espacio

5. Recomendación que pedía se escribiera en la pizarra y los cuadernos al comienzo del curso, para que siempre se tuviera presente *la relatividad del color*. Josef Albers (1888 - 1976). *La interacción del color*. Alianza Forma. Madrid 2001.

6. En el capítulo XI, *Transparencia e ilusión espacial*, de su esencial *La interacción del color*.

determinado artificialmente sobre el original y en el que los colores predominantes ofrecen sensaciones señaladas.

En los muros y soportes, los puntos espaciales con mayor trascendencia en una sala de exposiciones junto con los techos y suelos, los colores oscuros y pesados nos proporcionan una sensación de absorción de las piezas que sean, igualmente, densas y oscuras en su globalidad, por el contrario, si en las obras priman colores claros, brillantes y luminosos, se creará un contraste diferenciador, si invertimos el proceso, sobre fondos blancos o colores luminosos, serán las piezas oscuras las que más destaquen⁷. Los fondos delimitan o expanden una obra, siempre ejercen su ilusoria pero efectiva influencia; los fondos asimétricos pueden homogeneizarse con masas de color y los planos o neutros se pueden quebrar con la incorporación de volúmenes agregados y, como se ha expuesto en el capítulo concerniente a *la implicación de la obra*, puede propiciarse un juego combinatorio entre el fondo y las piezas, destacándolas en función de sus cualidades intrínsecas.

Los techos y pavimentos también son susceptibles de manipular para conseguir los efectos necesarios y deseados. Cuando el color del techo, independientemente del color del muro, es oscuro, la tendencia del espectador será la de sentir que su altura es ópticamente menor, opuestamente, si son claros, más claros que los colores de los muros, la sensación será la de un techo ascendente. Si el techo no es manipulable cromáticamente, porque nos encontremos ante uno excesivamente predominante, las luces a discreción nos posibilitan un juego parecido al de las masas de color. Los suelos suelen ser más complicados de intervenir, condicionan mucho al montaje, a veces por el color y sus formas, otras por los brillos que hacen ver exposiciones dobles; la ocultación con una panelación completa o parcial, nos puede posibilitar la capacidad de ilusión deseada⁸.

7. En los montajes por encargo, el número de obras obligado suele ser muy numeroso sin atender a proyectos espaciales ni museográficos previos, como ocurre en las muestras de las subastas, más orientadas a la venta que a criterios expositivos, en las que, además, la heterodoxia de las piezas en tamaños, épocas, estilos, valores y calidades, las hace ver muy diferentes; entonces la utilización de recursos cromáticos es fundamental para engañar a la apreciación espacial del espectador, en la que los fondos oscuros *silencian* a las piezas ennegrecidas por el tiempo, muy pesadas para el campo visual.

8. Creo muy revelador el análisis del tratamiento del pavimento ante la obra de un mismo autor, el norteamericano Marck Rothko, en dos exposiciones: la individual celebrada en La Fundació Joan Miró (25 de Noviembre 2000 - 28 de Enero de 2001) y la sala permanente en la nueva Tate Modern de Londres.

En la primera no se adaptaron las características del suelo para la exposición, por lo que el color rojizo del mismo (siena tostada) ejercía en la obra una incómoda influencia, no teniéndose en cuenta el predominio de los matices terrosos de las piezas o que las obras con tonalidades más frías contrastaban con estridencia; este inconveniente, unido a la cantidad muy numerosa seleccionada de piezas (criterio erróneo el pensar *cuanto mayor número de obras mejor comprensión global*) y una puesta en escena excesivamente convencional (colocación, iluminación y recorrido), no permitió que la obra de Rothko se valorara con más intensidad.

Los montadores de la Tate, en cambio, tuvieron muy presente el interés del autor por mostrar su obra con una escenificación muy precisa, de recogimiento, ausente de ruidos e interferencias visuales,

Los colores (un mismo color o diferentes) tienden a interactuar, relacionándose estrechamente, provocando múltiples matices, crean climas según sus contrastes y afinidades, y en ocasiones, se adaptan a los de mayor diferencia con extraordinaria naturalidad. En definitiva, el uso del color es interesante para potenciar lecturas subjetivas, en la que las obras puedan contemplarse desde apreciaciones y valores personales (como las sensaciones emotivas).

La luz proyectada

En una exposición la iluminación materializa todo cuanto hay en ella. Hay numerosas posibilidades para iluminar según los criterios que queramos destacar, porque es uno de los puntos de montaje que mejor se ha desarrollado y en el que más novedades técnicas se ha aportado en la progresión museográfica de los últimos años.

En un proyecto de montaje hay que partir de la *luz deseada*, no limitarnos creativamente por anticipado a los equipos de iluminación instalados, ni tampoco por los presupuestos; valorar qué queremos destacar y cómo hacerlo. Un siguiente paso es conocer detalladamente la *luz obligada*, qué lámparas y materiales podemos disponer, y qué resultados podemos lograr con su combinación. Por último, estimar la *luz necesaria*, un punto medio entre lo deseado y lo obligado, dando una mayor atención a la calidad de iluminación y al mantenimiento de la conservación correcta de la pieza iluminada.

El proyecto de iluminación debe quedar resuelto antes de la incorporación de los objetos a exhibir, concretamente, en la recreación espacial necesitamos valorar todas las situaciones (ubicación, colores, futuras sombras, etc.) y en donde la luz es el elemento esencial para contemplar.

Para analizar diferentes conceptos de iluminación, hay que empezar por las diferencias entre luces naturales y artificiales; las primeras no son prácticas, aunque numerosos museos la utilizan combinadamente con la artificial, son cambiantes y, por ello, poco precisas, sin embargo, son bastante cómodas para el espectador. Las luces artificiales se han enriquecido estos últimos años (entre los elementos museísticos los que más), con la aparición de lámparas mejor diseñadas y con más calidad, así como los sistemas eléctricos generales (instalaciones, rieles, cajas de luces, proyectores, etc.), permitiendo una percepción de la obra novedosa, limpia y adecuada.

La luz emitida se mide en *lux*, unidades que miden la intensidad y de la que existen baremaciones de control por diferentes organismos de conservación. Los habituales registros sitúan a la obra más delicada, la obra realizada sobre papel, determinadas

con un aire casi litúrgico. Lo consiguieron enfriando la sala con colores grises-azulados, incluyendo partes de los suelos, encajonando a las piezas, alejándolas metafóricamente, con iluminaciones puntuales, con una breve pero definitiva selección armonizada de cuadros de gran formato y de colores violáceos. Entrar en la sala desde otras con diferente fisonomía impactaba por su silencio.

pinturas antiguas y piezas decorativas frágiles, en 50 lux, hasta llegar a los 150 lux para los lienzos y los 300 lux para materiales permanentes (los nuevos soportes artísticos dejan muy abierto el uso de la iluminación). Aunque estas mediciones son relativas porque dependerán del tiempo de exposición. Igualmente para la conservación correcta hay que controlar la emisión de radiación de la luz, los famosos rayos ultravioletas (*UV*), letales para la integridad de una obra.

Otro elemento de valoración necesario es el *índice de reproducción cromática*, porque con él controlamos la calidad del color iluminado; hay luces que modifican ostensiblemente el color, dándole una apariencia alejada de su naturaleza, por lo que hay que buscar las luces más cercanas a los valores de la luz natural estable en unos índices sobre 100, a mayor interferencia cromática, menor valor establecido.

Para todo ello hay sistemas flexibles de iluminación, lo más adecuado para adaptarse a las particularidades de cada exposición, también es lo recomendable por su practicidad en espacios de exposición permanente. Los aspectos técnicos de la instalación deben ser elaborados por personal especializado, naturalmente, teniendo en cuenta las muchas posibilidades de emplear en el futuro, pero por desgracia, no se presta la obligada atención a este tema y se cae en lamentables convencionalismos. Los sistemas flexibles palian estas irregularidades con la combinación de lámparas y otros recursos.

Cada tipo de lámpara posibilita una calidad de iluminación diferente y cada una tiene sus cualidades a destacar. Los tipos habituales en museos y galerías suelen ser las lámparas *incandescentes*, las *halógenas* y las *fluorescentes*. Las primeras son muy versátiles, tienen una excelente movilidad y pueden puntualizar con enormes posibilidades o barrer su emisión de luz con un índice de reproducción cromática muy alto (natural), aunque su apariencia sea la de una luz cálida; en su contra tienen la alta emisión de calor y el destello incómodo que producen en los objetos iluminados a cortas distancias. Las *halógenas* son lámparas incandescentes forradas de cuarzo a las que se han añadido en su interior gases halógenos, permitiendo una emisión de calor moderada, y una luz más blanca, lo que las hace muy valoradas en los montajes, especialmente para iluminaciones puntuales, ya que existen en el mercado una gama muy variada de grados de apertura de la luz, para provocar un haz de luz deseado, y sus luminarias, caras pero muy prácticas, tienen reguladores de intensidad individual, por lo que podemos concretar con exactitud el punto de luz. Las *fluorescentes* son muy utilizadas para ofrecer una luz uniforme en espacios amplios y, además, han mejorado en sus índices de naturalidad, porque originalmente eran demasiado tendentes a *enfriar* a los colores, potenciando los azules, amarillos y verdes; su mayor limitación radica en su obligada adaptación fija. Otras fuentes de luz eléctricas, como las lámparas de *vapor de mercurio*, *vapor de sodio de alta presión* y *halogenuros de alta presión*, no son usadas por su emisión de radiación o su distorsión de los colores, aunque esta última tiene unos aceptables registros de color. Finalmente, la aparición de la *fibra óptica* ha permitido el uso de una fuente de luz limpia y muy cómoda de trabajar,

sin emisión de calor, por lo que pueden ser usadas muy cerca del objeto iluminado sin dañar su conservación (muy usadas en interiores de vitrinas) y son maleables para cualquier adaptación en el espacio.

Cuando el conjunto expositivo precisa provocar una lectura amplia y general para el espectador, destacando a los objetos y al lugar que los recoge, en el que los colores espaciales tienen protagonismo, es interesante *bañar* las paredes uniformemente, por el contrario, integrando a las piezas exhibidas en una ambientación determinada, con iluminación reducida y puntual, se provocarán sombras importantes que pueden servirnos para la escenificación.

La sombra

Uno de los mayores *accidentes visuales* contra el que han combatido numerosos montadores de exposiciones es la sombra. Difícil de evitar, distorsionadora de la forma objetual y nunca deseada –hasta ahora–, la sombra puede convertirse en una aliada muy plástica y bella de las intenciones escénicas de una exposición.

La historia de la sombra es la visión occidental del lado oscuro y negativo. La sombra está relacionada con la muerte, con la ausencia de vida. El Arte tal como lo conocemos en la representación occidental, es el Arte de la luz, una visión tirana y excluyente, que hizo del mundo de las sombras sinónimo metafórico del mal. Pero las sombras tienen un mundo único y lleno de simbología, es amplio y creativo; en la contemporaneidad ha encontrado el sentido más personalizado de su representación subjetiva.

La sombra, de naturaleza efímera, está asociada a su origen corporal, algo sin materia no tiene sombra física, y en algunos casos, llega incluso a confundirse con la misma realidad tangible⁹, lo que nos sugiere *la importancia que se da a la actividad visual al considerarla equivalente a la actividad cognitiva*¹⁰.

Cuando se escenifica una exposición los objetos que habitan el espacio proyectan sombras que, paradójicamente, perturban cuanto más bidimensional es su corporeidad (para una pieza volumétrica, la sombra realza sus cualidades tridimensionales y superficiales, pero en un lienzo remarca sus contornos ostensiblemente, especialmente en su base). Ser consciente de la presencia de la sombra puede posibilitarnos su utilización para su aprovechamiento. En algunos casos el potenciarla propicia sombras contundentes, ayudadas por una iluminación puntual con el haz de luz muy estrecho y con la incorporación de volúmenes extrapictóricos, lo que provoca un juego de

9. Como en *el mito de la caverna*, de Platón (*La República*), para aquellos hombres encerrados desde niños en una cueva, desde la que sólo podían vivir los rumores y contemplar las sombras de lo que ocurría en el exterior; recobrada la libertad confundían lo vivido con la realidad.

–La recreación de este mito es una de las mejores *instalaciones* de la plástica occidental.–

10. Victor I. Stoichita en su *Breve Historia de la Sombra*, cap. I *El estadio de la sombra*.

sensaciones invadido por el drama y la tensión, interesante puesta en escena para realzar lecturas afines a tales reacciones emotivas. Con estas estructuras la pieza puede ubicarse sobre los volúmenes, destacándose individualmente, dentro de un discurso general. En esa potenciación podemos llegar a fabricarlas artificialmente engañando al espectador con trampas visuales.

La contemporaneidad ha convertido a la sombra en un medio de expresión autónomo. Para algunos creadores, como Boltanski, la sombra es el engaño mismo, pero hace de ella el propio *objeto*, una especulación permanente¹¹.

6. LA AMBIENTACIÓN

La Museología es ahora una ciencia viva y adaptada al entorno contemporáneo gracias a la transformación que ha desarrollado la técnica de la organización y funcionamiento de los museos (la museografía). Nuevos medios y nuevas inquietudes han posibilitado que la exposición (la exposición como última expresión pública) se enriquezca y, sobre todo, se regenere. Desde principios del siglo XX su fisonomía no ha vivido grandes modificaciones, limitándose a acondicionar espacios más o menos amplios, sin atender las circunstancias de los objetos a exhibir.

La incursión en territorios museográficos de especialistas y de artistas, con una clara voluntad de renovación, especialmente desde la aparición de las primeras instalaciones en los sesenta, generó una polémica transgresión en este campo, un campo muy conservador y estático, anclado en conceptos solamente válidos para la tradición de la cultura occidental. Se ha producido una *aceptación de la pérdida de la propia identidad cultural en beneficio de la pluralidad cultural*, como contempla Anna Guasch en su análisis de la fragmentación de todo *monopolio cultural de la civilización occidental*¹². En términos específicos podríamos decir que la tiranía de la *ortodoxia museográfica* ha caído.

Desde el sentido rigorista de la ordenación de los objetos de las exposiciones internacionales de principios de siglo (iniciadas con la Exposición Universal de Londres en 1851, en el Crystal Palace de Hyde Park), pasando por planteamientos documentalistas, estéticos y didácticos, hasta las espectaculares escenificaciones de la última Bienal de Venecia (año 2001), se ha transgredido a la propia pieza a exhibir, dando prioridad a la acción creadora del montaje sobre la reacción retrospectiva. El objetivo

11. Christian Boltanski, París 1944. Le interesa lo trágico de la muerte, la desaparición de todo recuerdo. Es como si escenificara el olvido de los difuntos. Una pieza emblemática en su producción como *Théâtre d'Ombres* (1986), está realizada con sombras, una instalación de sombras y fantasmas, en ella evoca lo intangible, donde se nos evapora toda memoria, dejando terriblemente, que llegue el olvido.

12. Así lo aprecia Anna María Guasch en su logrado *El arte último del siglo XX*. Entiende que en el Arte –que yo reduzco al campo de la exposición– *la posmodernidad tomó conciencia de asistir a un desarrollo de pérdida de la soberanía y del monopolio cultural occidentales en favor del reconocimiento de una pluralidad lingüística y de una multiplicidad cultural que se resistió a ser considerada en términos de vasallaje y que reclamaba la igualdad*.

de este análisis de la escenificación aplicada a la exposición es buscar los resortes para crear una ilusión sensitiva al espectador, impresión no sólo óptica, atendiendo a la lectura global del montaje, al clima del espacio, a la subjetividad (sonidos, aromas o emociones).

Se entiende por *ortodoxia expositiva* al procedimiento de acción museográfica que pretende la muestra ordenada y desnuda del objeto, y en la que toda interferencia entre éste y el receptor (el público) provoca una alteración del diálogo. La búsqueda de la *neutralidad* del discurso confronta con cualquier otra alternativa de exposición: el color blanco (o similar), como integrador de la obra, domina en casi todas las tendencias tradicionales; se procura la eliminación de las sombras porque distraen la atención del espectador; se uniformiza la presentación de formatos, iluminación y secuencias de las piezas, todo para que la obra exhibida sea la gran protagonista.

Las miradas retrospectivas sirven para interpretarlas, hay que reemplazarlas por otras a nuestro entorno contemporáneo, utilizando las experiencias del pasado, pero teniendo asumido que el tiempo pasa muy deprisa a nuestro lado. Por ello es interesante valorar la *función combinatoria*, una forma de combinación de recursos no sólo técnicos, sino de aplicaciones imaginativas y flexibles. En esta *función* se puede subrayar la armonía entre los diferentes elementos a combinar, como las relaciones sensitivas espacio-vacío; color-música; clima-temperatura; ritmo-sonido, etc. De todas estas interrelaciones subyace una manera de leer la exposición y de encontrar respuestas contradictorias, necesarias para una sincera introspección.

Las *miradas subjetivas* son obligadas para entender la llegada de un mundo intercultural, en la que el mestizaje de pensamiento se ha convertido en el principal motor para todos nosotros. Multiplicar las lecturas de una exposición, desde una interpretación a otra, sin trabarlas con limitaciones, conlleva la responsabilidad de elegir una lingüística –o varias– que finalmente impere en el desarrollo de la exposición. Destacar las sensaciones en un montaje de tristeza o melancolía, ambigüedad o firmeza, miedo o alegría, pueden significar para el conjunto a exponer la activación de perspectivas insospechadas e interesantes, aunque con ello se distorsionen otras lecturas más planas y anecdóticas. En el desarrollo museográfico hay tantos modos como la imaginación nos permita y deben quedar registrados en el proyecto previo. Un ejemplo es la influencia del cine en todos los ámbitos de la vida y que ha repercutido también en la producción de la exposición, influyendo en la disposición de las piezas o en el desarrollo temático, recurriendo a la repetición formal, generando lecturas cinematográficas, ambientaciones.

Valgan unas palabras de Albers para reafirmarnos : *Una vez más, digamos que nuestro objetivo no es el conocimiento y su aplicación, sino la imaginación flexible, el descubrimiento, la invención: el gusto*¹³. El montador debe defender su gusto aplicando el conocimiento, pudiendo recurrir a la improvisación si fuera necesario, pero todo debe estar en los justos términos del estudio proyectado.

13. En su defensa de la armonía cromática. *XVI Yuxtaposición de colores: armonía, cantidad*.

7. COMPLEMENTOS

Una exposición requiere en muchas ocasiones, de información adicional, de complementos que ayuden al espectador dentro de la sala y que activen la curiosidad del público que está fuera de la misma para acudir a visitarla.

La *información interna* es necesaria en cuanto proporciona al espectador un apoyo básico para una mejor sintonía con la obra, aunque en ocasiones, el espectador se entretiene más en leer dicha información que en disfrutar de la pieza; por ello, es importante que las *cartelas* sean breves y concretas¹⁴, que no desentonen del color del fondo en donde estén colocadas, sobre un soporte que esté dentro de una misma escala tonal, si queremos su integración, si no es así, el uso de colores alejados a su valoración cromática puede ser muy efectista; su ubicación es preferible situarla junto a un lateral de la pieza, en concordancia del resto de las cartelas, guardando una cierta uniformidad.

La utilización de textos orientativos con contenido más detallado al inicio del recorrido de la muestra (o de cada apartado temático) permite al espectador iniciar la visita con una información útil para la comprensión de la exposición, de la motivación de ésta, del autor o autores, de las obras exhibidas o de lo que creamos adecuado destacar. Es imprescindible cuidar la estética de la tipografía, así como su maquetación, manteniendo el rigor de toda la escenificación.

Los materiales que se emplean en este tipo de información pueden variar en calidades y capacidades imaginativas, desde soportes rígidos añadidos, hasta vinilos adhesivados, muy usados estos por la limpieza de su finalización y sus ilimitadas posibilidades, excepto si los soportes a intervenir son muy porosos o de mala adherencia. Los medios audiovisuales ofrecen en la actualidad una variada aplicación y registros muy plásticos y cómodos para el espectador, situados en puntos estratégicos, en número reducido (no superior al de objetos exhibidos); pero gozan de un ostensible protagonismo, por lo que su uso puede distraer el recorrido del público.

La información es una ayuda para quien visiona la muestra, ayuda pedagógica o ambiental, le introduce en ella y le brinda nuevos mecanismos para el disfrute de la misma. La *difusión* de la exposición es muy importante para exteriorizar a la misma. Los folletos de mano y catálogos, así como los carteles, son finalmente la constancia en el tiempo de una exposición, por lo que el rigor en su producción debe estar a la altura del proyecto. Es imprescindible mantener unos parámetros de diseño ajustados a los orientados en el conjunto del proyecto general. La labor del diseñador gráfico debe representar los términos identificativos, algo nada fácil, pero que se solventa con una estrecha y estable colaboración con el responsable de la exposición.

14. En una exposición convencional es suficiente el nombre del autor (si se trata de una muestra individual este dato no es necesario por su obviedad), título y fecha de ejecución de la obra, así como la técnica sobre el soporte empleado.

En este contexto es fundamental el *seguimiento de imprenta*, porque reproducir objetos artísticos con elevada calidad es bastante complicado (empezando por el propio maquinista de impresión que ni siquiera ha visto el original); en ediciones de arte no basta con parecerse al original, tiene que serlo, por lo que es preferible *engañar* intencionadamente al ojo y estar más cerca en lo esencial de la pieza reproducida que a su parecido superficial. Esta es una labor que tiene que ser realizada conjuntamente entre diseñador y comisario. El catálogo es el testimonio físico del trabajo expositivo; tan relevante es su presencia, que será el único referente para numerosos futuros espectadores.

Por otra parte, para una acertada difusión, la tendencia actual de los novedosos Centros de Arte es contemplar un departamento específico para programar educativamente tanto exposiciones como recorridos. Abrir la exposición a todo tipo de público, posibilitándole a cada uno los accesos conceptuales de la muestra, incluyendo a colectivos con deficiencias. Esta función pedagógica debe activarse antes de concretar el proyecto, es decir, en cooperación con los diferentes apartados en el mismo, lo que hará posible la comprensión de los planteamientos, generando múltiples interpretaciones. La labor pedagógica ha de ir acompañada de una intención estética que se mantenga en todo el proyecto, apartados que deben dirigir profesionales bajo responsabilidad del comisario.

En la divulgación externa las relaciones con la prensa deben ser próximas y permanentes, cuidando la actualidad, renovando la información, porque toda programación expositiva se ve reforzada con la difusión en medios especializados o de contenido general. El trabajo del comisario y de su equipo debe ser constante, pero teniendo en cuenta que el público también se cansa de mucha actividad, por lo que es interesante programar con anticipación, con espacios temporales que sosieguen el ritmo, persiguiendo el atractivo de los proyectos para conectar con el público habitual, e intentando ganar a nuevos espectadores.

Los elementos externos de publicidad son más propios de una cultura del espectáculo que prácticos para su finalidad (la captación de público). Su difusión por medios no publicitarios es lo más acertado; una persona del equipo tiene esta misión: generar actitudes en los medios.

8. EL MONTAJE

La *recreación espacial* de una exposición no se puede improvisar en lo esencial de su contenido, con anticipación deben quedar resueltas las eventualidades que nos van a surgir (paredes que se desmoronan cuando se entra en contacto con ellas, iluminación deficiente, suelos llenos de interferencias visuales, cuadros que no se reciben hasta el día antes de la inauguración, las coberturas deseadas del seguro, el catálogo mal impreso,...). Es imprescindible plasmar previamente las ideas, recogiendo todas las alternativas de acción y reflejando cada apartado valorado por el responsable de cada área y el director del proyecto.

El proyecto de exposición

El proyecto plasma fidedignamente la exposición que queremos, sobre él se entrelazan todos los puntos importantes de la logística de la exposición, y desde donde se perfilan las acciones necesarias para llevar a cabo la misma –aquellos pilares en los que sustentamos los criterios para aplicar a una exposición: qué, cómo y para qué, irán perfilándose progresivamente en el proyecto–. Es fundamental el conocimiento previo de todos los elementos que participarán en el desarrollo de la exposición, desde la intencionalidad hasta los detalles más secundarios, sin obviar sus costes, como igualmente relevante es la aportación de asesoramiento de los responsables de área; todo quedará sobre el proyecto, como en un guión cinematográfico. El dibujo se convierte en una extraordinaria herramienta como idea abocetada, imaginando los espacios reales con las alternativas escénicas y, sobre ellos, futuras combinaciones de ubicación, recorridos, posiciones de textos, iluminación, puntos de seguridad y evacuación, etc.

La producción de una exposición no es sólo una cuestión creativa, conlleva una adecuada gestión de los recursos. El comisario o director del proyecto ha de ser creativo, pero también buen gestor –aunque parezca ilusorio, aquí se casan la museología y la economía– valorando cada necesidad en función de la realidad presupuestaria del proyecto. Los presupuestos generales tienen que cerrarse por anticipado, una forma de concretar el proyecto objetivamente, capítulo por capítulo, enlazándolos y controlándolos.

El montaje

Un buen equipo de montaje es una garantía para producir una exposición de calidad, sus componentes cubren las áreas principales de trabajo, especialistas que repercuten en las excelencias del resultado final. Los principales apartados cubren la manipulación, carpintería, marquetería, pintura, electricidad, seguridad, seguro, diseño, edición y montaje.

En el montaje final, la manipulación de las piezas debe realizarla el equipo destinado para tal fin, la confianza desmesurada resulta fatal para la seguridad de la obra, por lo que es necesaria la interrupción del trabajo para mirar la exposición con nuevos ojos y nuevos estados de ánimo. La altura de la colocación de las piezas condiciona la lectura, una altura tendente a visualizarla en un campo relativamente bajo propicia un acercamiento para el público, si la línea media de visualización es demasiado alta distanciamos al espectador, no sólo física sino simbólicamente, alturas de libro estándares no valen en muchas de las ocasiones, por lo que tener familiarizada cada obra y al espacio, posibilitan una fluidez en el método de montaje.

El equipamiento debe responder a las exigencias del proyecto, por lo que los sistemas de montaje tienen que suponer una total garantía de seguridad, con clavos, anclajes fijos, espiches especiales, etc. que son nuestro primer seguro ante la obra.

Una pieza pesada, por ejemplo, debe tener unos soportes auxiliares, que pueden ser escuadras colocadas en la parte inferior de la misma sin ser vistas o, si la obra a exponer es voluminosa, con bloques de aglomerado, integrados al muro, del mismo color del fondo, sobre los que queda reposada. En paredes de escayola prensada hay que asegurar las piezas colgadas aún más que en los soportes de madera o muro, ya que una composición del soporte de la pared extremadamente blanda puede ocasionar, a pesar de la colocación de espiches, un desprendimiento accidental de la obra si gira uno solo de los anclajes¹⁵. Por otra parte, los soportes de madera son los más prácticos de trabajar, debido a su manejabilidad y comodidad **—no olvidemos que la responsabilidad de una exposición no acaba hasta su desmontaje completo—**; las paredes de aglomerado de más de 16 mm. de grosor, más allá de su seguridad contrastada, son muy rápidas de reparar tras el desmontaje (si se han perforado). Es la gran diferencia respecto a otros soportes.

La integración de los complementos es obligada si queremos una exposición *limpia* de accesorios. En las vitrinas, al tratarse de volúmenes exentos, se acentúa aún más esa distorsión. Diseñar este tipo de recintos autoexpositivos requiere un proyecto integral estudiado, en el que convivan todos los añadidos con armonía, pintados (v.g.) con el cromatismo genérico predominante. Nuevamente, con la panelación y acristalado podemos crear el tipo de mueble auxiliar necesario para cada tipo de pieza. En sintonía con la estética general, su construcción puede permitir un elemento no sólo útil, sino atractivo. La fibra óptica integrada en su interior es muy adecuada, posibilitando extraordinarias alternativas en la exhibición del objeto, una emisión de luz que, como hemos visto anteriormente, apenas daña la conservación de la obra, ya que no emite calor.

El seguro

Por supuesto, el aseguramiento de la exposición debe cubrir todas las posibilidades de riesgo. De los seguros de *Transportes terrestres*, con la modalidad denominada *de clavo a clavo*, aún válido en exposiciones temporales, se ha avanzado a las pólizas de *responsabilidad en obras de arte*, porque aunque el mercado de seguros de Arte en España corresponde a sólo un 1%, su importancia radica en el terreno de la imagen corporativa.

El modelo de seguro que necesitamos es un proyecto de póliza integral, que valore la movilidad interna de sus piezas sin los inconvenientes de una lenta burocratización administrativa, entendiéndolo que esta manipulación es realizada por personal técnico especializado y con las medidas oportunas para ello. Así mismo, valoramos

15. En el Instituto Cabañas de Guadalajara (Jalisco, México) tuve la oportunidad de conocer un sistema muy básico, pero muy efectivo, para sostener sobre soportes precarios piezas de peso: consistía en clavar una puntilla sobre la que se forzaban dos dobles (una al sentido contrario de la otra, primero hacia abajo y después hacia arriba) de modo que el propio peso de la pieza impedía sus desplazamientos laterales.

a continuación los puntos específicos en los que queremos concretar un nuevo modelo de seguro, solicitud que recae en el equipo administrativo del centro expositor, en concordancia con los requerimientos del responsable de la exposición –estas apreciaciones son extraídas de mi propia experiencia en la tramitación de pólizas de coberturas de exposiciones de la Colección que dirijo o de los encargos expositivos ajenos a ésta–:

- Fórmula de aseguramiento COMBINADA, garantizando el *valor convenido* y el *valor declarado*, teniendo en cuenta que el valor determinado por acuerdo entre Asegurador y Asegurado es móvil según las directrices del mercado y que, si por este motivo, el *valor convenido* es menor, el *valor declarado* será el que impere –como esta fórmula es difícil de defender ante lo inusual de su naturaleza para una compañía de seguros, es imprescindible que prevalezca el *valor declarado* por el asegurado–.
- El criterio del responsable de la Colección –si son exposiciones de sus Fondos– o del Comisario, será el que prevalezca por encima de cualquier otro, sobre aspectos de decisión técnica, como embalajes, transportes y manipulación, entendiéndose que cada obra requiere una intervención u otra dependiendo de sus cualidades y que un criterio estándar puede ser perjudicial si no se tienen en cuenta dichas características.
- Los daños directos o indirectos ocasionados por causa/efecto a una inundación, filtración o contaminación de cualquier origen, sea externa o subterránea, de cualquier tipo de apertura cerrada o no, deben quedar incluidos, ya que los daños no serán evidentes hasta pasados días o, quizás, meses, y no por falta de cuidados o higiene, ya que el Asegurado tiene la obligación de actuar inmediatamente conozca los hechos del siniestro para salvaguardar la integridad de los bienes asegurados, sino porque la mayoría de los soportes plásticos empleados son de naturaleza orgánica y, por tanto, están expuestos a cambios en su composición si sufren cualquier contacto con otras materias químicas o físicas, produciéndose oxidación, enmohecimiento, ataque bacteriológico o, simplemente, suciedad superficial.
- Este seguro contra daños estará exento de franquicia.
- Quedan incluidos las roturas de bienes frágiles o de naturaleza rompible si forman parte directa o complementariamente de los bienes asegurados. Incluye la cobertura de objetos eléctricos o electrónicos de nuevos soportes creativos (videoperformances, instalaciones, etc.)
- Se entiende por *espacios propios* de la Colección –si se trata del aseguramiento de sus Fondos–, los espacios determinados para extender la póliza de seguro, y estarán cubiertos completamente aunque permanezcan desocupados en la noche o durante días, teniendo el Asegurado la obligación de controlar periódica o habitualmente sus instalaciones, que estarán vigiladas con los medios adecuados a su finalidad. Algunos de estos espacios son de exposición habitual, como las propias oficinas y las *Salas de la Colección Permanente*. Cuando sean cedidas a otros espacios expositivos con carácter temporal y se aseguren nuevamente

por este motivo, se pondrá en conocimiento del Asegurador para que conozca la *disminución del riesgo* y se actúe consecuentemente.

- Quedarán incluidos los daños por accidente en la manipulación de especialistas contratados por la Colección o en nombre del Comisario, como transportistas, carpinteros, marqueteros y resturadores, atendiendo a la confianza depositada en éstos a lo largo de los años de trabajo comunitario. Quedan excluidos los daños ocasionados por negligencia.
- En cuanto a la tramitación de siniestros en los deméritos artísticos, la propiedad del objeto afectado íntegramente, una vez compensado el Asegurado, será pactado entre las partes, teniendo presente que la pieza lleva emparejada un uso de sus derechos de imagen y publicación que quedarán siempre en propiedad de la Colección de origen si no se determina lo contrario en dicho acuerdo.
- La regularización por los incrementos de nuevas adquisiciones será automática con un 20% del capital asegurado, sin necesidad de confirmar previamente al Asegurador, con una tasa de regularización de un 0,01% por mes o fracción.
- El DESCABALAMIENTO en una obra artística, especialmente en el lenguaje contemporáneo, con una ficha técnica única y una valoración igualmente única, puede ser absolutamente perjudicial para la misma, dañándose su integridad; de modo que un daño grave irreversible en una de las partes implica la recuperación total de la obra final o conjunto.
- El Asegurador mantendrá cubiertos por encima de todo los derechos del Asegurado ante daños ocasionados por terceros.
- Disponer de una persona de contacto directo para la agilización de todo trámite ante un siniestro, con el que pueda activarse toda actuación sin intermediarios, siempre que ésta esté pactada previamente en unos límites de actuación. Igualmente este contacto de parte del Asegurador preverá junto al Asegurado los daños que se manifiesten a largo plazo.

Estas puntualizaciones no están contempladas en pólizas multirriesgos que son las empleadas en colecciones de Arte modificadas a tal finalidad. Naturalmente, son medidas que irán acompañadas de las propias de una sala, como la seguridad física controlada por personal en el mismo espacio expositivo, atendiendo a los excesos de visitantes (principal causa de daños en una exposición) y la profesionalización de su personal interno ante las imprudencias (mantenimiento, seguridad, montaje o limpieza).

La vigilancia pasiva, con cámaras controladas y disimuladas en el propio espacio expositivo, es absolutamente imprescindible, aunque por experiencia propia, puedo asegurar que la presencia física de personal de seguridad es extraordinariamente preventiva, bien posicionados no incomodan al espectador, pero éste siente el respeto por su presencia.

Hay otros recursos espaciales para impedir el contacto imprudente con las piezas exhibidas, todos son, sin embargo, fácilmente franqueables y distorsionadores en la museografía, no obstante, crear barreras arquitectónicas fundidas en el montaje es un recurso que termina siendo atractivo para el recorrido del público. Más disimulada es la barrera visual o táctil, adhesivada sobre el pavimento (una cinta rugosa, de color diferente al suelo) por lo que también es recomendable.

Otros complementos de seguridad son los que se usan individualmente en cada pieza, como tornillos de seguridad (sólo es posible abrirlos con llave maestra) o anclajes fijos (atornillados directamente al soporte) y, para piezas relevantes, detectores de movimiento por imán o contacto, colocados en su base, ocultos por la propia obra. La seguridad de estos sensores puede implantarse en todo tipo de piezas, sin embargo éstos no son infalibles, en los cuadros se sujetan al bastidor o al marco y no al propio lienzo, por lo que con un corte rápido y limpio de bisturí sobre sus límites se podría desprender la tela sin que saltara la alarma. De modo que hay que adhesivarlo a la trasera del lienzo con un pegamento no agresivo, débil, de ph neutro.

En la actualidad, el desarrollo vital en una producción expositiva, con los movimientos internos, la divulgación a través de las exposiciones y los rigores en su mantenimiento y conservación, ha manifestado un profundo cambio de sistema operativo y de gestión, con la incorporación de bases de datos informáticos específicos para arte, innovaciones técnicas y materiales y recursos humanos muy cualificados.

La producción de exposiciones, su organigrama y logística podemos cotejarla en el siguiente esquema:

COMISARIADO

- **Equipo**
 - Proyecto
 - Estudio / Investigación
 - Coordinación
 - Desarrollo
 - Montaje

MONTAJE

- **Montador**
 - Estudio del espacio
 - Estudio de la obra
 - Diseño
 - Acondicionamiento sala
 - Distribución de la obra

EMPRESAS CONTRATANTES

- **Asesor cultural**
- **Conservador**
 - Conservación
 - Adquisiciones
 - Divulgación
 - Exposición
 - Mantenimiento
- **Coordinador**
 - Enlace Conservador
 - Preparación de Actividades Culturales
 - Divulgación

EMPRESAS PROVEEDORAS

TRANSPORTES ESPECIALIZADOS

- **Coordinador**
 - Embalaje
 - Manipulación

SEGUROS

- **Peritos / Tasadores**
- **Empresas subcontratadas** (Riesgos estudiados por terceros)
 - Historiadores
 - Casas de subastas
 - Asesores de Arte
 - Peritos
 - Coordinación

DIVULGACIÓN

- **Gabinete de prensa**
- **Catálogos**
 - Diseño Gráfico
 - Seguimiento de imprenta
- **Publicidad específica**

MONTAJE

- **Equipo**
 - Diseño
 - Carpintería
 - Pintura
 - Iluminación

SEGURIDAD

● Coordinación y diseño

La exposición se ha convertido en uno de los lenguajes más cercanos al gran público y su puesta en escena se ve renovada continuamente, tan rápido como el Tiempo deja su sitio.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ÁLVARO ZAMORA, MARÍA ISABEL. *Artes Decorativas*. En *Introducción General al Arte*. Ed. Itsmo. Colección Fundamentos 64 (Madrid).

GUASCH, ANNA MARÍA. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial (Madrid, 2000).

KUBLER, GEORGE. *La configuración del tiempo*. Ed. Nerea (Madrid, 1988).

MAYER, RALPH. *Materiales y técnicas del arte*. Ed. Hermann Blume (Madrid, 1988).

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

ALBERS, JOSEF. *La interacción del color*. Alianza Editorial (Madrid, 2001).

ALONSO FERNÁNDEZ, LUIS y GARCÍA FERNÁNDEZ, ISABEL. *Diseño de exposiciones. Concepto, Instalación y Montaje*. Alianza Editorial (Madrid, 1999).

STOICHITA, VICTOR. *Breve Historia de la Sombra*. Ediciones Siruela (Madrid, 1999).

PLATÓN. *La República*. Aguilar S. A. (Madrid, 1968).

J. BAS. *Pigmex. Computador de mezclas pigmentarias*. L.E.D.A. Las Ediciones De Arte. (Barcelona, 1984).

BIBLIOGRAFÍA CATÁLOGOS

BONET, JUAN MANUEL. *Cuenca, capital del lirismo*. Catálogo *El Grupo de Cuenca*. Ed. Fundación Caja de Madrid (Madrid, 1997).

CALVO SERRALLER, FRANCISCO. *El Grupo de Cuenca y la historia del arte español*. Catálogo *El Grupo de Cuenca*. Ed. Fundación Caja de Madrid (Madrid, 1997).

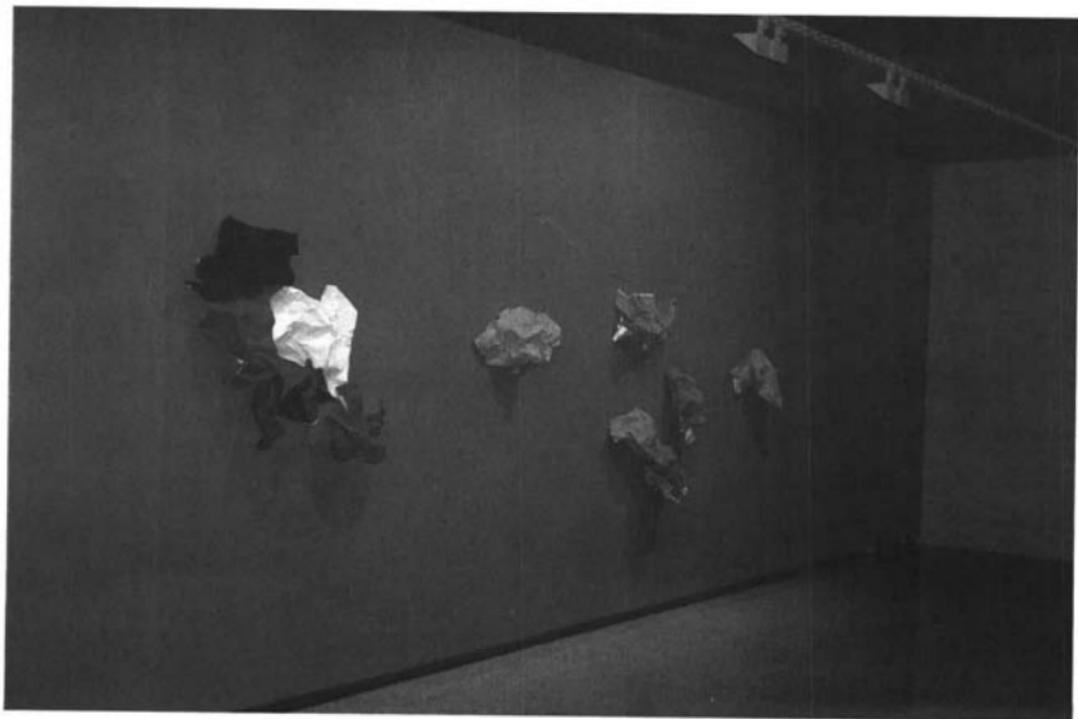
CAMERON, DAN. *Role Reversals. The evolution of Luis Gordillo's Art in the 1980s*. Texto de Luis Gordillo. *Los años ochenta*. Ed. Tabapress, S.A. Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992 y Ayuntamiento de Sevilla (Madrid, 1991).

CASTRO FLÓREZ, FERNANDO. *Pintura en abismo*. Catálogo *Luis Gordillo*. Galería Salvador Díaz (Madrid, 1997).

- DANVILA, JOSÉ RAMÓN. *Entender y sentir la Pintura*. Texto del catálogo Jaime Burguillos. *Pinturas 1955-1995*. Ed. Fundación El Monte (Sevilla, 1997).
- DE CORRAL LÓPEZ-DORIGA, MARÍA. *Enseñar a ver*. Catálogo *El Grupo de Cuenca*. Ed. Fundación Caja de Madrid (Madrid, 1997).
- DE LA CASA LEAL, MARÍA. *Colección de Arte El Monte. Caja de Huelva y Sevilla*. Huelva. Ed. Fundación El Monte (Huelva, 1993).
- DE LA TORRE, ALFONSO. *¿Pero hubo alguna vez un Grupo de Cuenca?* Catálogo *El Grupo de Cuenca*. Ed. Fundación Caja de Madrid (Madrid, 1997).
- EQUIPO 57. *Interactividad del Espacio Plástico (I)*. Catálogo *Equipo 57*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1993).
- GONZÁLEZ ORBEGOZO, MARTA. *Treinta años después*. Entrevista a Equipo 57. Catálogo *Equipo 57*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1993).
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN. *El Equipo 57, una senda casi perdida en nuestra vanguardia*. Catálogo *Equipo 57*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1993).
- MELGAR, ALFREDO y FRANQUI, CARLOS. *Joan Miró*. Alfredo Melgar Ediciones, S.A. (Madrid, 1993).
- SUÁREZ, JUAN. *EL rocío en la hierba del paraíso*. Catálogo *Colecciones privadas de Arte Contemporáneo en Sevilla*. Ed. Fundación El Monte (Sevilla, 1996).
- YÑIGUEZ, JOSÉ A. *Memoria de la vanguardia abstracta sevillana*. Catálogo *La Pintura Abstracta sevillana. 1966-1982*. Ed. Fundación El Monte (Sevilla, 1998).
- ZÓBEL, FERNANDO. *Mis fotos de Sevilla*. Ed. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla (Sevilla, 1985).



Hall de entrada. Tate Modern, Londres.



Call me. Centro Cultural El Monte. Sevilla.



6ª subasta. AIG. Centro Cultural Fundación El Monte. Sevilla.



6ª subasta. AIG. Centro Cultural Fundación El Monte. Sevilla.



Entrada Fundación Joan Miró. Barcelona



Obra en papel en la Colección El Monte. Centro Cultural Fundación El Monte, Sevilla.



Lenguajes. 2000. Centro Cultural Fundación El Monte. Sevilla.



Lenguajes. 2000. Centro Cultural Fundación El Monte. Sevilla.