

**ESCENARIOS PARA LA EXPOSICIÓN TEMPORAL.
CRUZANDO EL UMBRAL DEL MUSEO**

COL·LECCIÓ FORMES PLÀSTIQUES

31

Director: Román de la Calle

Maite Ibáñez Giménez

**ESCENARIOS PARA
LA EXPOSICIÓN TEMPORAL.
CRUZANDO EL UMBRAL
DEL MUSEO**



institutió
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació

2019

Este libro está dedicado a todas las personas con las que he compartido la experiencia de una exposición. Y especialmente a mis padres, porque siempre supieron que sería feliz recorriendo las salas de un museo.

Gracias a todos por completar el sentido de estas páginas.

© 2019, Maite Ibáñez Giménez

© 2019, de esta edición:
Institució Alfons el Magnànim
Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació
Diputació de València
Corona, 36 — 46003 València
Tel.: +34 963 883 169
contacte@alfonselmagnanim.com
www.alfonselmagnanim.net

ISBN: 978-84-7822-839-3

DL: V-3616-2019

Diseño de la cubierta: Collage-no

© 2019, fotos de la cubierta, Juan Peiró

Impresión:  IMPREMTA
DIPUTACIÓ DE VALENCIA

INTRODUCCIÓN

El escenario de la exposición se ha convertido en un ejercicio cambiante a lo largo del tiempo, vinculado a una manera de pensar históricamente la obra. El rigor académico en los montajes establecidos desde las colecciones reales daría dado paso a nuevas respuestas museográficas nacidas desde el siglo XX a través de la participación de artistas, arquitectos y diseñadores, y al destacado papel del comisario que, en ocasiones, transforma su cometido de especialista y teórico en artista.

Este libro reúne algunos ingredientes que nos acercan al desarrollo de la exposición temporal, su progresiva consolidación, y al lenguaje particular que desarrolla dentro y fuera de la sala. En este sentido, el montaje se convertirá en un nuevo soporte o fórmula de creación artística y en cada período se contemplará el reto de configurar una particular dialéctica entre continente y contenido. Siguiendo esta dinámica evolutiva, la exposición ha ido forjando así una identidad casi independiente del propio museo, llegando a ocupar a veces la superficie de las salas tradicionales habitadas por la colección permanente. La profesora Susan Volgue afirma que en cierto sentido, la historia misma de los museos es la historia de cómo diversas formas de instalación de las exposiciones han cambiado nuestra percepción de lo que vemos.¹ Y con ello, la concepción y diseño de la exposición temporal aportará diversas pautas, dentro del análisis y organización visual de la propia historia del arte a través de la ordenación de las piezas, o la forma de percibir y retener en nuestra memoria el resultado de esa atmósfera en las salas. Porque en definitiva, resulta muy complicado pensar en una pieza al azar, sin imaginarla expuesta. Estas páginas responden de alguna manera al estudio del tratamiento contextual que genera la obra de arte.

Sobre todo, si consideramos el montaje como un elemento que estimula nuestra mirada. Durante el recorrido por la publicación, hemos tratado de condensar los detalles técnicos y evitar la abundancia de nombres para centrarnos en el propio proceso creativo y en la identidad de la exposición como experiencia. Es por ello que la finalidad de este libro sea invitar a recorrer los espacios y conectar con las salas, sea cual sea nuestra respuesta como público.

Desde su estructura global, podemos avanzar que el conjunto de capítulos y apartados que forman este trabajo establece dos bloques complementarios. El primero de ellos (que ocupa los tres primeros capítulos) corresponde al sentido histórico de la exposición temporal y, como tal, se apoya en una cronología que identifica las fórmulas empleadas en las salas y su sentido dentro del escenario sociopolítico y cultural. Mientras, el segundo bloque se elabora a través de la selección de tres elementos fundamentales para el desarrollo de la exposición como son: los espacios y arquitecturas, la acción del comisariado y la propia gramática del discurso en la sala que la convertirá en una obra de arte. Este itinerario nos conducirá a algunas propuestas actuales dentro de un debate abierto sobre sus narrativas.

Las primeras escenografías museográficas del siglo XVIII nos revelan el recuerdo de los espacios domésticos de las residencias privadas para integrar posteriormente un interesante giro a partir de las Exposiciones Universales. Por su parte, los debates originados en las galerías de Centroeuropa entre los partidarios del montaje heterogéneo y efectista, y los defensores de la ordenación por escuelas, con fines pedagógicos, subrayaron desde el siglo XIX un simbólico protagonismo del diseño. En ese momento también surgían los primeros catálogos y se pondrá

¹ VOGEL, Susan, "Always True to the Object is our Fashion", *Exhibitions Cultures*, Washington, D.C. Smithsonian Institution Press, 1991.

en valor la gestión de las itinerancias y préstamos, con objetivos tanto diplomáticos como artísticos. Asimismo, durante las primeras décadas del XX se logrará el afianzamiento de nuevas fórmulas expositivas utilizando el espacio como un material plástico más, dentro del llamado *site-specific*. Para ello, la línea del estudio puramente espacial permitirá el nacimiento de análisis vinculados a la percepción. Los primeros proyectos renovadores de las exposiciones del siglo XX fueron impulsados por los directores Alexander Dorner (desde el museo de Hannover) y Alfred Barr (en el MoMA de Nueva York) junto a otros diseñadores, comisarios y principalmente artistas. En este sentido, destacan los diseños de Kiesler, Lissitzky, la Bauhaus, las exposiciones surrealistas, las intervenciones en los pabellones de vanguardia o en el museo Sztuki de Polonia, entre otros. No olvidemos que los dos canales fundamentales para transmitir la ideología de los grupos de vanguardia fueron: a nivel teórico, el manifiesto, y a nivel práctico, la exposición.

A partir de los años veinte y gracias a las investigaciones en el campo de la percepción, el ambiente llega a ser igual de importante que el objeto, abriendo un camino para la década de los sesenta donde los materiales, soportes y medidas de la pieza reclamaban otros lugares de actuación. En ocasiones de naturaleza perecedera, los trabajos artísticos emplean elementos inmateriales: luz, olor o sonido. Partimos, por lo tanto, de una lectura dogmática y exclusiva de las obras, hasta llegar a la introducción de las disciplinas que integran el discurso actual. Lejos del encorsetamiento de las salas tradicionales apoyadas en un contínuum temporal, se ha alcanzado lo que podríamos denominar como la poética de la exposición. Se configura así una nueva gramática artística que toma como principal ingrediente el significado de la pieza en el lugar. Desde esta línea, este libro revisará el sentido de la exposición como resultado de la investigación del espacio en las artes visuales, y por esta razón reafirmaremos la importancia de la experimentación dentro del montaje.

Por su parte, los discursos desarrollados en España durante la primera mitad del siglo XX actúan como herramientas para consolidar los academicismos o introducir nuevas tendencias. Lo realmente importante era salir del aislamiento y acceder a los programas que se presentaban en el exterior. Por lo tanto, los detalles sobre la composición de los espacios y las fórmulas de sus montajes tendrán poca relevancia. La posibilidad de organizar exposiciones temporales

dentro de un marco de actuación más completo y renovado, superaba las atenciones sobre sus diseños. Posteriormente, el panorama artístico español intentó responder al debate de los ochenta, no tanto aportando respuestas creativas sino un determinado proyecto de política cultural. A pesar de estas limitaciones, hemos intentado extraer algunas pautas estableciendo una secuencia que arranca de las Exposiciones Nacionales de BB.AA., como primera organización estructurada y estable (desde 1854 hasta 1968). Otros ejemplos nos conducen al llamado Museo Circulante de Pintura, desde el período republicano o al diseño del Pabellón Español en la Exposición Universal de París de 1937. En los años cincuenta, la Sala Negra en el Paseo de Recoletos completaba la programación del Museo de Arte Moderno, con las exposiciones más vanguardistas.

Dentro de la iniciativa privada, los críticos y las galerías presentan algunas exposiciones en locales como librerías, joyerías o jardines, abriendo nuevas posibilidades a las clásicas salas. Asimismo, las llamadas *Exposiciones de Primavera o Al aire libre*, se iniciaban en 1953 en El Retiro madrileño rompiendo el cerco museal para relacionarse con el contexto urbano. En las décadas posteriores, el Museo Español de Arte Contemporáneo impulsaría la actualización de los programas en sus salas, y en 1983 la Fundació Joan Miró recibía el Premio Asociación de Críticos de Arte por el montaje de la muestra *Marcel Duchamp*. El sentido de la exposición temporal estaba cambiando. Pero el contexto español requería de espacios y fórmulas de gestión. Por ello, la apertura de nuevos centros de arte contemporáneo durante los ochenta asentaba las bases del escenario cultural que vivimos en la actualidad.

A esta presentación expositiva, que ya se había revelado como un componente de la obra, se incorporaron los cambios en el comportamiento de las piezas. En ocasiones de naturaleza perecedera, apoyados en nuevas tecnologías y en elementos inmateriales, los trabajos artísticos multiplicaron formatos y tamaños. La llamada 'pérdida del pedestal' les permitía estar suspendidas del techo, colgarse en la pared o asentarse sobre el suelo. Progresivamente, las obras requieren nuevos escenarios y se consolidaban así dos tipos de espacios: el edificio de nueva planta, construido como contenedor o cubo blanco, y como segundo modelo, la rehabilitación de un espacio antiguo también denominado espacio alternativo, vinculado a la Kunsthalle. Por un lado, la búsqueda del sentido neutral del espacio museístico, desde

su construcción en blanco, sugería una ideología *ideal*, donde el arte moderno nacía de un espíritu predominantemente internacional. En la segunda opción, que es en la que incidiré, la arquitectura histórica implica en ocasiones una *resemantización* a partir de una nueva función comunicativa que la desvincula de su origen.

La idea de originalidad a partir de los montajes ex profeso, permite a los artistas abordar la investigación de sus trabajos y la multiplicación de efectos. De esta manera, la exposición como obra de arte construía en las salas un laboratorio de ideas. Por lo tanto, no podemos detenernos tan sólo ante el comportamiento de la obra como eje activo. Las connotaciones de los espacios, a veces vulneradores de su primitivo uso (como fábrica, iglesia, almacén o convento...) o la búsqueda de la traslación del entorno doméstico de los artistas (desde los talleres, estudios, casas, etc.), generan la búsqueda de una atmósfera afín con su creación, casi paralela o de igual fuerza que la creación misma.

En este breve recorrido era fundamental revisar la figura del comisario. Poco a poco se ha desarrollado un conocimiento del comisariado desde una labor de organizador, teórico y también de mediador entre el artista, la obra y el público. De esta forma, su espacio es asumido por cualquier persona que tenga un mínimo rol creativo, que maneje una posibilidad de invención y que desarrolle ciertas oportunidades para presentar la obra. Por esta razón, el comisario en la actualidad ya no está ligado necesariamente al marco del museo ni necesariamente a una definición próxima al conservador de la colección. Resulta curioso cómo la dicotomía del comisario como artista y el artista como comisario, promueve nuevos espacios de acción. Incluso a veces existe una peculiar confusión de roles: mientras el museo invita a algunos artistas a *renovar* la forma de presentar sus colecciones, los comisarios, en ocasiones, se apropian de una parte importante de la construcción del significado de la obra. Sin duda, el comisariado debe concebirse como una dimensión del trabajo teórico-crítico pero, traducido al lenguaje del montaje en las salas, también debe estructurar las exposiciones para que el resultado no sea un mero desfile de obras. En el desarrollo de

esa idea, la exposición se ha convertido en una obra de arte y, consecuentemente, el artista ha dejado de ser el protagonista único de la práctica artística. Tanto es así, que un artículo afirmaba hace unos años que son muchos los que ya no se plantean hacer arte, sino 'curarlo'.² De ellos se requiere la capacidad para formular lecturas, establecer relaciones y construir contextos primero desde las colecciones (también como conservadores) y en la actualidad desde un ámbito más interdisciplinar y más mediático.

Las disciplinas que integran el discurso actual alcanzan una poética en la exposición que desarrolla una nueva gramática artística desde el significado de la obra en el lugar. Consecuentemente, el concepto se crea no sólo a través de la ocupación, sino también desde la proyección. En el último capítulo destacamos la combinación del espacio y el tiempo, para disfrutar en cada muestra de una expresión plástica irreplicable, generando relecturas y discursos polisémicos dentro del proceso creativo en su conjunto. La experiencia estética resultante tendrá como desafío activar una narrativa generada dentro y fuera del museo, desde su concepción clásica a la idea del vacío. El espacio desnudo que analizamos en el capítulo seis mantiene su relación con los ingredientes teatrales. En este encuentro la exposición actúa como un hecho real, vivo y capaz, a partir de la idea de originalidad y de su sentido ex profeso. Como veremos, desde las aportaciones de escenógrafos, artistas o arquitectos la exposición se plantea como el resultado de la investigación del espacio en las artes visuales, y por esta razón poco a poco se reafirmaba la importancia de la experimentación dentro del montaje. Tal y como indica Robert Storr, "el medio primario para 'explicar' el trabajo de un artista es dejar que se revele. Mostrar es contar. [...] El montaje es tanto la presentación como el comentario, la documentación y la interpretación. Las salas son párrafos, las paredes y subdivisiones formales de las plantas son oraciones [...]"³ En definitiva, un desarrollo comunicativo y experiencial permite la apertura de contenidos y formatos que anteriormente no tenían cabida en los museos. De esta manera, la actualización de los discursos desde diversos escenarios multidisciplinares será un reto cuyo proceso permanece todavía vivo.

² AA.VV. "Mamá quiero ser curator". *Calle 13*, 1 de junio de 2006.

³ STORR, Robert, Entrevista en *Exit Express*, nº 21, Madrid, 2006.

No se trataba solamente de colgar los cuadros sobre los muros, sino de hacer un museo, es decir, de acondicionar un espacio, de dominar una iluminación, de asegurar la seguridad en un edificio donde la estructura imponía pesadas presiones.⁴

ÉDOUARD POMMIER

⁴ POMMIER, E, *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, París: Klincksieck, Musée du Louvre, 1995.

1. ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN DE LA EXPOSICIÓN TEMPORAL

Desde que las exposiciones temporales han servido para promover actividades culturales y diplomáticas, relaciones sociales, políticas, negocios o nuevos aspectos en las artes visuales, han logrado alcanzar progresivamente un protagonismo más allá de la mera presentación de obras en la sala. Lo que podríamos denominar como *fenómeno museográfico* se desarrolla desde épocas antiguas, donde la cultura grecolatina y más tarde la renacentista relacionaban la manera de exhibir determinadas piezas con objetivos que trascendían lo artístico. Un primer vínculo de estas acciones abriría el análisis de la dicotomía exponer-exponerse y estaría estrechamente ligado al mundo del coleccionismo y del coleccionista, donde la acción no buscaba tan sólo presentar la obra sino reforzar, además, el reconocimiento social de su propietario. Este concepto aparece tempranamente por ejemplo en la muestra del palacio de Nabucodonosor (coronado rey el 605 a. C.), donde una gran colección de piezas destinadas a la contemplación de todos los pueblos recibió la denominación de Gabinete de Maravillas de la Humanidad. Sin embargo, los primeros albores del museo nos trasladan a la segunda mitad del siglo XV, cuando Cosimo de Médici aplica el término *museo* a su colección de códices y curiosidades.⁵

El concepto clásico quedará definido posteriormente desde el código deontológico del Consejo Internacional de Museos (ICOM) como el edificio público que exhibe y custodia su correspondiente colección de obras.⁶ Estos dos componentes fundamentales, el museo y la colección, como continente y contenido, conformarán una conjunción para los

primeros estudios en la disposición de las obras. De esta forma, la ordenación establece algunas claves para la resolución técnica y estética del montaje, donde la composición espacial deriva en diferentes fórmulas aplicadas según criterios historiográficos, decorativos, políticos, pedagógicos o simplemente funcionales. Por lo tanto, si cada época ha necesitado una fórmula propia para construir estos relatos, el estudio del acondicionamiento contextual se convertirá en un progresivo ejercicio cambiante vinculado a una manera de pensar históricamente la obra. Cuando las colecciones reales abrieron sus puertas al público quedaron asentadas algunas ideas que constituyen el discurso para las obras, hasta entonces prácticamente invisibles y al alcance de tan solo unos pocos. En aquellos momentos, donde el universo doméstico estaba ligado al destino de esas colecciones, nacía una nueva metodología del lugar que asentaría las bases de la presentación de las piezas como las entendemos clásicamente en nuestros días.

Mostrar una exposición significa encontrar el camino para desarrollar estas narraciones de la manera más idónea. Es el compromiso de indagar hasta llegar a descubrir su efectividad óptima (y óptica), conjuntamente a la sensorial, física y semántica. Permite el reto de plantear su definición desde un originario anonimato. Como afirma Remy Zaugg, “exponer equivale a decir: mira esto”.⁷ El sentido político y social que ha envuelto el mundo de las exposiciones, así como el diálogo generado entre en obra y el espacio interviene y, de alguna forma, manipula nuestro encuentro con la pieza. Consecuentemente, el estudio de los medios técnicos y estéticos que participan en la introducción

⁵ El gran duque Cosme I encargó en 1559 la construcción de los Uffizi a Giorgio Vasari. Históricamente puede considerarse como el primer edificio proyectado para museo. Las colecciones de arte fueron instaladas en la primera planta. La Galería de los Uffizi pudo ser visitada en 1582, apareciendo incluso en las guías para turistas de la época. A partir de 1765 se abriría oficialmente al público como museo.

⁶ Desde su creación en 1946, el ICOM actualiza esta definición para que corresponda con la realidad de la comunidad museística mundial.

⁷ ZAUGG, Remy, “The artist who exhibits his own work”, *Thinking About Exhibition*, Londres, Routledge, 1996, p. 362.

de los trabajos en la sala, dirige y guía nuestra percepción de la historia del arte hasta el punto que resulta complicado pensar en una obra al azar, sin imaginarla expuesta. Iniciadas a partir del siglo XVIII, las muestras temporales abiertas al espectador permanecieron vinculadas a la propia evolución interna del museo. Y desde esta perspectiva, comprobaremos que tanto el diseño de esas primeras salas como, a partir del siglo XIX, la estructura y forma de las ferias internacionales, actuarían como factores determinantes para la metodología museográfica.⁸

PRIMERAS ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS

Dentro de las primeras aproximaciones al concepto de montaje, el contexto doméstico funcionará como la inspiración que abre la posibilidad para la incorporación de algunos detalles. Las estancias privadas establecían dos espacios diferenciados: la galería podía designar una sala de fiestas donde las obras de arte formaban parte integrante de la decoración, y también otra estancia (conocida como gabinete) donde los objetos eran acumulados sin ornamentación, para que el mayor número de ellos pudieran ocuparlo.⁹ Desde esa doble estructura encontramos ejemplos en algunas disposiciones, como en la distribución de los retratos de Catalina de Médici organizados en varios gabinetes y empotrados en los revestimientos de madera. Dentro de este mar de imágenes destacaba la Sala de los Espejos, donde ochenta y tres retratos alternaban su presencia con ciento diecinueve espejos de Venecia. Siguiendo este efecto multiplicador, el Louvre trataría posteriormente de evocar el modelo mediante la instalación llevada a cabo en 1953, donde en uno de los gabinetes de retratos se colocaron marcos de espejos antiguos de plata para recordar el diseño de aquel gabinete. Por otra parte, la moda de exponer llegó a protagonizar un desarrollo tan dinámico en el contexto francés que durante el siglo XVII todos los grandes hoteles de París (Lambert, Bretonvillers, de Lignièrres o la Vrillière) tuvieron su propia galería.

Normalmente estaban decoradas con estucos, maderas nobles o pinturas contemporáneas.

Desde que la exposición se introduce en una esfera más abierta alcanzando otros lugares de Europa, en su camino consigue dibujar un itinerario cronológico de respuestas que, en gran medida, serán determinantes para su desarrollo futuro. El punto de partida quedará trazado a través del renacimiento europeo. Hasta finales del siglo XVIII las colecciones tenían un carácter privado y sólo determinados acontecimientos solemnes servían de argumento para que sus dueños abrieran las puertas al público.¹⁰ Aunque en el siglo XVII descubrimos también referencias en diversas ciudades italianas, donde se habían institucionalizado las muestras de arte contemporáneo que habitualmente se realizaban con motivo de alguna festividad religiosa. Pero siendo fieles al término “exposición temporal”, debemos establecer la presencia de las academias de arte como auténticas dinamizadoras de estos encuentros. En el siglo XVI algunas ciudades italianas como Florencia, Roma o Venecia, ya contaban con sus respectivas academias que, a partir del siglo posterior se extenderían por otras regiones europeas, incluyendo España.¹¹

Estos indicadores anuncian que las exposiciones organizadas en estos centros serán por tanto pioneras en Europa. Además, contaron con una importante respuesta por parte del público y los artistas que permitió a la Academia albergar una sede más amplia en la *grande galerie* del Louvre. Junto a ellos y gracias al estudio del diseño en la sala, se activarán una serie de novedades que afectan a un proceso conjunto y que agrupamos en estos tres signos: En primer lugar, la atenta revisión del montaje permitió incluir nuevos elementos como los tapices cubriendo totalmente las paredes o los paneles cuyo protagonismo recayó en el espacio divisorio colocado en la zona de la entrada. Por otra parte, el artificioso formato de la exposición concedió prioridad a los marcos que, contruidos con pan de oro y plata, se distinguían en ocasiones por encima de los propios cuadros. Finalmente, atendiendo a

⁸ BAZIN, Germain, *El tiempo de los museos*, Madrid, Ed. Daimon, 1969.

⁹ Realmente el gabinete era un mueble de uso donde se encerraban objetos pequeños, las joyas, las cartas, etc. Esa palabra, además de designar el mueble, en el siglo XVI se aplicó a las salas, generalmente pequeñas, donde se colocaban objetos preciosos y raros. A finales del siglo XVII y principios del XVIII el término galería prevaleció en los museos de arte, mientras que la palabra gabinete servía para identificar las colecciones de curiosidades o de ciencias, así como los locales donde se conservaban los pequeños objetos de arte.

¹⁰ Contamos con el ejemplo de los museos vaticanos que podían ser vistos por ciudadanos y turistas un solo día al año y era el Viernes Santo.

¹¹ “En España, por ejemplo, funcionaron varias academias durante el siglo XVII: Madrid, Sevilla, Valencia y Barcelona, y hasta hubo un intento de crear una academia en Roma al modo francés en 1680.” Francisco CALVO SERRALLER, “Las academias artísticas en España”, en Nikolaus PEVSNER, *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 209-239.

la disposición de las piezas, en los estrechos espacios resultantes entre ventanas y salas se colocaron grupos compactos de cuadros, dispuestos según dimensiones y forma.

Conocemos los detalles de estas descripciones gracias a un grabado de la época y a las investigaciones de Thomas E. Crow cuando afirma: “los cuadros de tema narrativo y de tamaño medio aparecen colgados justo a la altura de las cabezas de los observadores; los cuadros para interiores de pequeño tamaño, por debajo de aquellos; los tríos simétricos de retratos, muchos de ellos de forma oval, encima. Esto representaba una experiencia visual de índole muy diferente de la abrumadora, recargada y casi brutal acumulación de imágenes de los Salones posteriores (que tuvieron lugar en el *Salón Carré*).”¹² El autor apoya sus conclusiones en las narraciones de Florent Le Compte, a partir de la obra *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture, et gravure*.¹³ Le Compte describe su recorrido por las salas utilizando los mismos ingredientes que introduce cuando detalla la disposición de las obras en palacios y mansiones, por lo que Crow deduce el absoluto protagonismo de la experiencia sensorial en ambos espacios: público y privado. A esta idea sumamos la novedad en las directrices tomadas para al diseño espacial, que se integra progresivamente en la obra para facilitar la experiencia de la visita. “La prioridad concedida a la topografía del espacio físico por encima y a expensas de la información directamente relacionada con el arte mismo, los esfuerzos derrochados para situar y guiar al visitante, suponen un tipo de público que, según la propia Academia parece reconocer, había que tratar con una cierta parsimonia.”¹⁴ Desde esta línea, destacamos además la estrecha relación con las futuras líneas pedagógicas y conceptuales de la exposición que en esos momentos comenzarían a contemplarse. Por primera vez la muestra de 1699 estuvo acompañada de una declaración explícita sobre sus intenciones educativas y teóricas.

Unas décadas más tarde, desde 1737 y aproximadamente cada dos años, la Real Academia de Pintura y Escultura de Francia comenzó a organizar con cierta regularidad las posteriores exposiciones públicas,

donde mostraba alrededor de cuatrocientas cincuenta piezas. La sede de esos eventos sería el Salón Carré, una enorme galería en el palacio del Louvre que dio lugar a que estas exposiciones tomaran el nombre de ‘salones’. En el clima intelectual del siglo XVIII los Salones introducirán un nuevo campo de estudio y dinamización. Siguiendo esta estela los periódicos editaban artículos con las descripciones de las obras expuestas, la Academia vendía programas (*livrets*) y comenzaron a escribirse guías no oficiales. Junto a ello la Academia Real Francesa se sirvió del arte y los eventos relacionados con éste como un vehículo de propaganda y poder político. Dentro de la campaña para crear el ‘gusto francés’ las exposiciones públicas cobrarían adicionalmente una clara importancia estratégica. La respuesta llegaba así desde el éxito popular. Además del cuantioso número de visitantes también se contabilizaron las ventas de los correspondientes catálogos. Como dato representativo sabemos que la primera exposición preacadémica abierta en Londres en 1760 obtuvo una venta de más de 6.500 ejemplares según los datos de W.T. Whitley.¹⁵

Las regiones europeas que destacan por sus actividades expositivas serán París y Londres, además de Italia. Las muestras celebradas en Roma en el XVII tenían una finalidad básicamente ceremonial. Debido a la moda del gabinete y de la *galleria* durante ese siglo se extiende el recurso distributivo del amontonamiento de objetos y pinturas, en un auténtico cajón de sastre, donde la iluminación será básicamente lateral. Las pinturas, cedidas por aristócratas y coleccionistas, habitualmente también se disponían en los claustros de las iglesias.¹⁷ Estas exposiciones tuvieron gran acogida en otras ciudades italianas como Florencia, favorecidas por la accesibilidad de los viajeros y su aparición en las guías. Lo novedoso de la exposición de 1706 de Roma fue la consecuente publicación de un catálogo que incluía la ubicación de cada pintura.¹⁸ En cierta manera, este detalle describe un recorrido que actuará como germen valorativo de la presencia del espacio en la obra.

La disposición se basaba en el abigarramiento, a través de un muro cubierto en su totalidad, cuya dis-

¹² CROW, Thomas, E. *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 53-54.

¹³ LE COMTE, Florent, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture, et gravure*, París, 1700, pp. 245-246.

¹⁴ CROW, Thomas, E. *Ibidem*.

¹⁵ W.T. WHITLEY, *Artists and their Friends in England, 1700-1799*, Londres, 1928.

Para conocer más información sobre el mundo de las academias recomendamos la lectura de PEVSNER, Nikolaus, *Las academias de arte*, Madrid, Cátedra, 1982.

¹⁶ HASKELL, Francis, *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones antiguas*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 25.

¹⁷ RIVIÈRE, Georges Henri, *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*, Madrid, Akal, 1993, p. 85.

posición emparentaba con los talleres de los pintores o las estancias privadas. El resultado de esta ordenación corresponde al montaje denominado *en tapicería*, que cumplirá una doble función: Por un lado promueve la respuesta ante el elevado número de artistas que deseaban exponer, y por otro desarrolla un cierto efectismo para el visitante que contemplaba aquel rompecabezas de cuadros encajados entre los huecos del muro e incluso, en algunos casos, también instalados en el techo. Acrecentando esa teatralidad, la colocación no resultaba estrictamente recta y con frecuencia las obras se colgaban inclinadas, desde perspectivas que acercaban sus ángulos al observador. Por esta razón, hasta que las piezas son separadas por escuelas, su consideración principal las aproximaba a elementos decorativos que tendían a mezclarse desde una nube de referencias, formatos y temas. El cumplimiento de estas propuestas aumenta hasta la época barroca, asentando esta técnica de presentación conocida como *miscellanea*.

Pero las pautas de los montajes no afectaron únicamente a la concepción espacial. En ocasiones transformarían, literalmente, a la propia pieza. Hoy en día nos puede sorprender que el tratamiento del cuadro como objeto decorativo permitiera intervenir en sus dimensiones, ya fuera para agrandarlas o reducir las, sin respetar las intenciones originales del artista. Recordamos más detalles desde esta descripción que nos revela el conservador del Louvre, Germain Bazin: “Enmarcados con orlas negras, adornados con rocalla dorada, los cuadros se consideraban como simples elementos decorativos; todas las escuelas estaban allí mezcladas; la elección de los cuadros estaba hecha mirando solamente el formato y el asunto. Sin prestar atención a su calidad. Para obtener efectos simétricos se achicaban o se ampliaban las telas.”¹⁸

En este sentido, no contamos apenas con referencias sobre la disposición de los cuadros. Tan sólo escasos apuntes de algunos montajes. Tal es el caso de la exposición celebrada en la Galería Bryan de Londres que se abrió al público el 26 de diciembre de 1798. Las pinturas fueron colgadas sin marco y dispuestas simétricamente desde el techo hasta el

suelo.¹⁹ Pero indudablemente el Salón será el acontecimiento cultural de primer orden y como tal se ha convertido en el referente simbólico por excelencia. Iniciado en 1699 en París aunque institucionalizado a partir de 1725, se convertiría en la primera exposición pública organizada de manera regular. Recordemos que se inauguraba cada dos años coincidiendo con el 25 de agosto, festividad de San Luis, y permanecía abierto entre tres y seis semanas. Era habitual que el montaje de las obras se acompañara de polémica y descontento. Crow afirmaba que la distribución de los cuadros en los muros respondía a una necesidad práctica. Así, la parte baja estaba cubierta de cuadros pequeños con el fin de que pudieran ser bien vistos.²⁰ Desde esta recepción tan heterogénea, el aumento de piezas se disparó de tal forma que si la exposición de 1801 se abrió con 485 obras, paulatinamente se llegaría a la admisión de 5.180 en el Salón de 1848. El resultado de esta morfología desembocó en una asfixiante sensación que evidenciaba momentos de agobio durante la visita.²¹

Las circunstancias que sufrieron las piezas a partir de estas exposiciones afectarían gradualmente las dimensiones de los trabajos. Por esta razón, durante las primeras décadas de vida del Salón apenas hubo cuadros producidos con la intención de ser exhibidos en él, ya que se trataba de obras concebidas para otros ámbitos. El entorno doméstico, los gabinetes de retratos o el escenario de los talleres de artista había dado como resultado la creación de obras de pequeño formato que, colocadas apretadamente junto a otras, conformarían los primeros montajes de los salones franceses. Sin embargo, poco a poco las medidas aumentaron y, si bien en un primer momento el contexto privado marcaba las directrices en los modos de exponer, serían las grandes dimensiones arquitectónicas de los nuevos espacios las que trazaron ciertas transformaciones graduales en las obras. Así, los trabajos eran concebidos para su momento de presentación en la sala.

Otros ingredientes estéticos recurrentes conformarían una tipología clásica combinada con el color y los marcos que generalizan su protagonismo desde el sistema conocido como *quadreria*. Según la mirada

¹⁸ BAZIN, Germain. *Op. Cit.*, p. 157.

¹⁹ La exposición estaba formada por casi 300 piezas. Al advertir de la posible trascendencia, el 31 de julio de 1799, día de la clausura, el artista y dietarista James Farington, tomó la decisión de incluir en sus catálogos sencillos diagramas de la disposición de las pinturas (la mayoría de ellas pueden aún identificarse) en ambas galerías. En Francis HASKELL, *Op. Cit.*, pp. 48-49.

²⁰ CROW, E. Thomas. *Op. Cit.*, p. 31.

²¹ CALVO SERRALLER, Francisco, “El salón”, pp. 165-178. En BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, Visor, 1996.

de Bazin, “se concibieron como coronas triunfales alrededor de los cuadros más ilustres”. La directriz que sustentaba el acondicionamiento de esta *quadreria* era “rodear la belleza con la belleza”.²² Por su parte, el color de las paredes se reducía prácticamente a la monocromía del rojo, sobre todo durante la primera mitad del XVIII. Posteriormente, este tipo de muro caería en desuso a finales del siglo, a partir de la preferencia por los estucos de colores claros. Sin embargo, el bermellón se volvería a utilizar nuevamente en el siglo XIX bajo una clara influencia por la moda de los fondos pompeyanos.

LA ORDENACIÓN DE LAS COLECCIONES

En 1750 Diderot diseña un programa museológico para el Louvre en el tomo X de la *Enciclopedia*. Desde esos momentos comprobamos como ya no es tan importante el coleccionismo vinculado al prestigio para su propietario, sino por su nexo con la exaltación de los valores de la historia de cada país. Consecuentemente, la estructura narrativa de la exposición se ajusta a una tipología museística que impone una ordenación rígida basándose en la cronología, convirtiéndola así en un instrumento representativo de aprendizaje. Sin embargo, la distribución de las piezas por escuelas o monográficas de un solo autor no evitaría la abigarrada disposición en *tapicería*. Aún así, los argumentos sobre el diseño de los montajes avanzaban a través de los primeros estudios sobre las colecciones. Y en esa atmósfera el mundo de las exposiciones comienza a desarrollar sus teorías.

A medida que estos grupos de obras crecían y las tareas se ampliaban, la persona encargada de su custodia —que podríamos denominar conservador— resultaba insuficiente. Era frecuente que la propia disposición de las piezas reclamara un estudio más completo, tanto de los propios objetos, como de las condiciones ambientales para su exhibición y almacenaje. Paralelamente, el rápido impulso y crecimiento de la documentación la convirtieron en herramienta indispensable para conocer los artistas, sus épocas y estilos, pero también para informar al público —cada vez más interesado y exigente— de los fondos del museo. Este desarrollo se produce en primer lugar, por la apertura al exterior y movilidad de obras a diferentes

centros, y también gracias a la eficaz difusión que los viajeros realizaban sobre sus visitas. Se afirmaba con respecto a la apertura del Louvre la siguiente idea: “No se trataba solamente de colgar los cuadros sobre los muros, sino de hacer un museo, es decir, de acondicionar un espacio, de dominar una iluminación, de asegurar la seguridad en un edificio donde la estructura imponía pesadas presiones.”²³

Sin embargo, al margen de la estructura institucional, las primeras presentaciones de las colecciones en el XVIII se vinculan directamente a las galerías de arte y tienen su punto de inicio en las colecciones de los príncipes alemanes. En este sentido, el progresivo cambio de mentalidad se asentó en las galerías de Centroeuropa, donde historiadores como Deborah J. Meijers estudiaron el núcleo de transformaciones y analizaron sus consecuencias, convertidas hoy en puntos de partida destacados dentro de la museología. Fueron varias las propuestas que a la hora de exponer se manifestaron en ese siglo, focalizando las posturas en una dualidad. Por un lado, estaban los partidarios de la disposición heterogénea, mientras otros apoyaban la nueva estructura ideada por von Mechel en Viena que defendía la organización por escuelas. Estas ideas tuvieron como consecuencia la aparición de dos tendencias contrapuestas que formularon otros criterios para las salas. Así, la galería de pinturas de Dresde propone en 1745 una organización de la sala basada en la diversidad.²⁴ La finalidad conducía a estimular al público desde la variedad de obras colocadas juntas y animarle a su estudio desde un montaje singular. Se buscaba, por tanto, contempladores activos que conectaran la mirada desde la diversidad. Impulsado por la dirección de la colección se abrió un camino para activar la creatividad frente a la monótona rigidez (con la colocación por escuelas y estilos), donde se priorizaba además una distribución según la calidad de las obras. Un criterio evidentemente personal que, al parecer, sólo este responsable evaluaba.

La fórmula, basada en criterios puramente estéticos, se convirtió en uno de los primeros intentos desarrollados para invitar al público a la participación. Sin embargo, con el tiempo argumentaron que este tipo de exposiciones debían ser correspondidas con unos conocimientos previos sobre las piezas, épocas y autores que difícilmente reunían la mayor parte de

²² BAZIN, Germain. *Op. Cit.*, p. 131.

²³ POMMIER, Édouard. *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, París, Klincksieck, Musée du Louvre, 1995.

²⁴ MARÍN TORRES, M^a Teresa, *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Gijón, Trea, 2002.

los visitantes. Llegados a este punto, podemos vislumbrar que el sentido innovador de la sala, con la pedagogía como herramienta del montaje, debía evaluarse. Faltaba quizá completar la comunicación con el sentido mediador de la didáctica. Por otra parte, a pesar de la carencia de orden, la pluralidad museográfica de aquellas lecturas no se apoyaba en un caos teórico. Según afirmaba Meijers: “la disposición mixta de Dresde en los años 1750 estaba fundamentada en una teoría. La galería presentaba, en su diversidad, diferentes escuelas de pinturas que, yuxtapuestas y con la preeminencia de la escuela italiana, representaban el arte de la pintura”.

Frente a la tendencia más libre y personal de Dresde, muchos teóricos consideran que la distribución cronológica por escuelas presentada por von Mechel, abrió paso a una nueva era. Comprobamos desde la actualidad cómo la aportación tanto en las salas como en el catálogo permanece en vigor en cualquier museo histórico. La importancia de esta publicación persigue un contenido artístico y pedagógico que podría satisfacer las inquietudes de un mayor número de visitantes. Según Schnapper, “Mechel, en el catálogo de Viena de 1783, pretende satisfacer a los dos tipos de público: el aficionado se contenta con el prefacio, donde se describe y explica la ordenación general de la galería; el verdadero curioso encontrará designadas las ‘piezas más dignas de su atención’ con un asterisco al lado del nombre del autor”.²⁵ Lo que en la actualidad se sigue destacando en cualquier manual de museología, es decir, los diferentes niveles de lectura que comporta la exposición en función de las necesidades, formación y edad de cada visitante, se materializaban con von Mechel. A partir de sus escritos se desarrolla un mayor rigor científico y documental a la hora de estudiar las colecciones y su influencia queda patente en el catálogo de la apertura de los primeros museos públicos. La clasificación de la historia del arte estaba dominada por un criterio cronológico, a pesar de los planteamientos alternativos. Y desde ese contexto fue el propio von Mechel quien afirmó que por primera vez se podía observar la evolución del arte en las paredes de un museo. Por su parte, la función del catálogo intentó traducir, desde la combinación de la imagen y el texto, lo que se proyectaba en las salas.

Floencia, Viena y Düsseldorf sumaron otros focos de participación a estas nuevas respuestas expositivas. De esta forma la Real Galería de Floencia se reorganizó a finales del XVIII según el sistema de las bibliotecas: junto a los cuadros se colocaron etiquetas que contenían datos sobre el autor y temas representados. Este elemento recuerda a las actuales cartelas que contienen la información generada por toda obra expuesta. Por su parte, resulta curioso cómo la disposición de las salas de Viena se conoce gracias a una colección de aguafuertes de Francisco von Stampaert y Antonio von Prenner, llamada *Prodoumus Theatrum Artis Pictoriae* de 1735. Y en este sentido, la publicación de *La Galerie electorale de Dusseldorf, ou catalogue raisonné el figuré de ses tableaux* (Basilea, 1778), nos relata la colocación de las pinturas por escuelas, repartidas en cinco salas y acompañadas de ilustraciones que reproducían cada muro. Siguiendo esta línea, el 14 de octubre de 1750 se exponía la selección de 110 cuadros del gabinete del rey en el Palacio de Luxemburgo, abriendo paso al primer museo de arte contemporáneo público en Francia.²⁶

Tras la Revolución francesa, al nacionalizarse en 1793 los bienes de la corona, las grandes y pequeñas galerías del Louvre aparecen como museo de la República por razones ideológicas y políticas. La presentación de estas salas tuvo lugar el 10 de agosto simultáneamente a la muestra de los artistas vivos, presentada como era habitual en el Salón Cuadrado. Compuesta por más de quinientas pinturas alineadas entre las ventanas de las paredes de la Gran Galería y de 124 objetos dispuestos sobre mesas en el centro, el proyecto se reabrirá en 1799 con un diseño más cuidado.

Para completar el trazado que estamos elaborando sobre el camino de la exposición, contamos con algunos ejemplos de artistas implicados en los nuevos diseños de programas y soluciones espaciales. De esta forma, la dualidad entre la función del artista como comisario o el comisario como artista, comenzaba a visualizarse en el XVIII. Cuando en 1740 el pintor Lambert Krahe obtiene la supervisión de las colecciones de la ciudad de Düsseldorf. El resultado de su intervención permite la reorganización de las obras siguiendo unos criterios estéticos, eliminando el amontonamiento para dar mayor protagonismo a las piezas en muros con disposiciones más amplias.

²⁵ SCHNAPPER, A. “Tourisme et bien public: à propos des catalogues de musées à la fin du XVIII siècle”, en E. POMMIER (dir.) *Les Musées en Europe à la veille de l’ouverture de Louvre*, París, Klicksiek, 1995, pp. 615-629, citado en MARÍN TORRES, M^a Teresa, *Op. Cit.* p. 139.

²⁶ LORENTE, J. Pedro. *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Londres, Ashgate, 1998.

Unos años más tarde, en 1748 en la ciudad de Viena se funda una galería pública de pinturas que conllevaría la reorganización de las galerías de Praga, y tuvo como coordinador de las colecciones al pintor Joseph Rosa. Este artista comienza la reestructuración de las salas de la Galería del Belvedere optando principalmente por las escuelas como su hilo conductor. Al mismo tiempo que se creaban ambientes completan la definición de las salas. Contamos con el proyecto del convento de los Pequeños Agustinos, situado frente al Louvre, donde en 1790 se instaló un depósito para las obras confiscadas de las iglesias de París. El pintor Alejandro Lenoir fue nombrado su director y años más tarde consiguió que se creara un Museo de los Monumentos Franceses. Lenoir utilizó los elementos del depósito como material expositivo, proyectando la evolución de los estilos a partir del llamado modelo de *galleria progressiva*, proyectada hacía cincuenta años en Italia.²⁷

Por su parte, desde el contexto español las respuestas planteadas para las salas del museo del Prado ponen en marcha interesantes mecanismos que mejoran los montajes de las piezas. Algunas de ellas, separadas por cortinajes o estructuradas con bancos de piedra y esculturas, incorporan progresivamente la información básica de la pieza. Hasta mediados de la década de los cincuenta los cuadros carecían de cartelas que identificaran su información completa y sólo disponían de una chapa de latón con el nombre del autor. Como estética global a lo largo del siglo XIX pervive la costumbre de colgar las obras en varios niveles y a una distancia mínima entre ellas. En ocasiones las colecciones se disponían en dos, tres y hasta cuatro alturas, donde los cuadros más pequeños resultaban útiles para rellenar los huecos, sin respetar ningún tipo de criterio historiográfico.²⁸ Afortunadamente los cuestionamientos de algunos especialistas como Federico Balart fueron tomados en consideración. El argumento era rotundo: “[...] en cada pared un cuadro grande ocupando el centro; a sus lados, en perfecta correlación, otros cuyos tamaños y asuntos armónicamente se corresponden; a un retrato hace pareja otro retrato de las mismas o muy aproximadas

dimensiones; a un país otro país, a un florero otro florero; hasta la tonalidad se ha intentado y casi siempre conseguido equilibrar. Asombra calcular la memoria, la paciencia y el tiempo necesarios para llegar a esta perfecta regularidad que acreditaría la competencia del más consumado adornista. Pero ¿es el orden más conveniente para un museo? ¿Es lo agradable del conjunto lo que principalmente se busca en una galería de cuadros?”²⁹

La relación entre los coleccionistas privados, los museos y el desarrollo de las exposiciones origina un interesante cambio en la gestión de algunas muestras. Como resultado, los centros comenzaron a prestar sus pinturas para exposiciones temporales internacionales de manera regular. Todo partiría del impulso de las muestras desarrolladas en la segunda mitad del XIX y que según Frances Haskell, contribuyeron al desarrollo de la historia del arte y, en un sentido más amplio, ayudaron a modificar nuestra comprensión del desarrollo histórico del arte.

BREVE APUNTE SOBRE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

Es necesario destacar que muchas de esas soluciones espaciales fueron impulsadas desde las Exposiciones Universales, que actuaron como emblema del triunfo de la burguesía y ejemplo de las múltiples manifestaciones de la Revolución Industrial. El arte de exponer se inicia con las muestras de las máquinas que comenzaban a realizarse en Inglaterra y Francia a finales del XVIII, cuya culminación sucede a través de las grandes exposiciones internacionales y universales. La importancia de estos acontecimientos, artísticamente hablando, residía en la construcción de sus interiores de una manera conceptual, evitando la colocación de la pieza de una forma seriada, para acercarla a un tipo de ordenación más efectista. Podemos revisar brevemente algunos de estos diseños a través de la primera exposición universal, *The Great Exhibition*, celebrada en Londres en 1851. Organizada según las ferias internacionales, fue una de las ocasiones iniciales donde pudo contemplarse el uso de *stands* prefabricados con un diseño del espacio simétrico en el plano.³⁰

²⁷ BANN, Stephen, *The inventions of history. Essays on the representation of the past*, Manchester, University Press, 1990, p. 138.

²⁸ En este sentido, el nombramiento de José de Madrazo en 1838 aborda la exposición de todas las obras que albergaban los depósitos y sedes del museo. Más de 800 cuadros, donde los muros no dejan hueco por rellenar. En MATILLA, José Manuel; PORTÚS, Javier, “Ni una pulgada de pared sin cubrir. La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado”, en *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado. 1819-1920*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2004.

²⁹ Citado en José Manuel MATILLA; Javier PORTÚS, *Op. Cit.*, p. 83.

³⁰ HALL, Margaret, *On display. A design grammar for museum exhibitions*, Londres, Lund Humphries, 1987.

El Crystal Palace, construido por Joseph Paxton, edificio emblemático de la muestra, sumergía al espectador en un ambiente conectado con la naturaleza, apoyado en la recreación de los invernaderos que se construían en el XIX. Asimismo, el ritmo de volúmenes de la sala favorecía la combinación de vitrinas y peanas, cada vez más frecuentes en las exposiciones. Estos primeros elementos auxiliares actúan como solución a los problemas de seguridad y conservación y en otras ocasiones respondían además a criterios estéticos. Desde esta perspectiva, la distribución se realizaba a partir de un eje lineal conectado a modo de calles. Trasplantando esta disposición al lenguaje comercial, la compartimentación daba lugar a una serie de “locales”, donde se exponían distintos productos manufacturados. Consecuentemente, la separación de estos espacios se consigue a través de materiales metálicos que, al prescindir de cualquier tipo de ornamentación, estaban configurando un entorno aséptico cuyo esquema sería recuperado por los montajes futuros.

Este tipo de encuentros fomentaron el desarrollo de soluciones espaciales estéticamente atractivas para el numeroso público que las visitaba. Así, en las exposiciones de Chicago de 1893 y París de 1900 se sumaron efectos sonoros y grandes espectáculos visuales para posteriormente también incorporar el cine. En el caso español, la fascinación por este tipo de presentaciones llegaría a partir de la Exposición de Barcelona de 1888. Las aportaciones prácticas que generaron las exposiciones universales viajan desde los elementos de la sala hasta la propia ejecución de las gestiones. A partir de esos momentos la idea de trasladar los objetos para ser mostrados en otras exposiciones temporales se generaliza e impulsa. Por ejemplo, en Inglaterra la primera de estas muestras tuvo lugar en 1850 gracias a la cesión de obras del Victoria and Albert Museum a la Central School of Design, de Somerset House. Consecuentemente, durante dos años la exposición se presentó en diferentes escuelas de la provincia. Por otra parte, la Exposición Universal celebrada en Barcelona en 1929 destaca la intervención de Mies Van der Rohe a través de varios montajes en representación de Alemania, además del famoso Pabellón. De igual forma, la influencia de las técnicas expositivas de la Bauhaus se refleja en la

utilización y fabricación de materiales usados: “Chapa metálica manufacturada, frente a la madera y los paneles que van colgados o ligeramente apoyados en contraposición a los pesados elementos autoportantes; transparencia, visión global de la sala, superación del itinerario por la guía de los propios elementos expositivos, etc.”³¹ Estos recursos técnicos y estéticos han favorecido desde entonces nuestra concepción y organización de las exposiciones temporales, y ayudaron a ordenar y planificar la trama urbanística de ciudades como Londres, París o Barcelona.

Desde esta sucinta revisión de las aportaciones al diseño y concepción teórica de las exposiciones, durante los siglos XVIII y XIX se comienzan a revelar las primeras claves en el montaje de las obras de arte. Fórmulas asociadas a criterios estéticos, que enaltecían a los propietarios de las piezas o a los organizadores de los espacios, permitieron iniciar una serie de pautas que poco a poco se aproximaron a una ordenación científica, apoyada en distintas metodologías. Así, por ejemplo, la simetría de la galería a finales del XVII y principios del XVIII, símbolo de la armonía del poder principesco, daría lugar a una disposición de las obras que favorecía la enseñanza. Es lo que G. Henri Rivière asocia con la apertura al público de las colecciones y que simbolizaría el paso de una museología de la vista a una museología del discurso.³² Sin embargo, a partir de esos momentos surgirán duros enfrentamientos y debates sobre las formas de presentación en las salas. Aunque los salones de palacios y residencias privadas de nobles habían cubierto sus paredes de tapices y telas, tal y como apreciamos en las pinturas de gabinete, la formación de contextos próximos a estos ambientes domésticos se trasladan también a las sala del museo y la galería.

En esta etapa, el diseño del montaje expositivo se concibe como un medio estético y también como medio histórico. Por esta razón, los siglos XVIII y XIX principalmente son considerados como el comienzo experimental de muchas de las prácticas contemporáneas. A grandes rasgos, de estas primeras exposiciones europeas podemos descubrir una serie de respuestas comunes en las salas: En primer lugar, la colocación de las obras en varios niveles y a una distancia mínima, llegando a utilizar lugares técnicamente inapropiados, como el techo o la franja del muro más

³¹ RICO, Juan Carlos, *Montajes de exposiciones. Museos, arquitectura, arte*, Madrid, Sílex, 1996, p. 150.

³² RIVIÈRE, Georges Henri, *Op. Cit.*, p., 112.

próxima al suelo, que desarrolla la fórmula denominada en *tapicería*. Como argumentación ante el gran número de piezas de algunas colecciones, así como a la gran demanda de artistas esta amalgama de obras (*miscellanea*) provoca un efecto sofocante ante la visita de aquellas salas. Rivière nos narra el ejemplo de Kenneth Hudson, quien se preguntaba, al mostrar una de las primeras exposiciones del Museo de Ciencias de Londres, si se trataba de las reservas de los fondos del museo o de la exposición propiamente dicha. De esta forma, la consideración de la pieza como objeto decorativo provoca dos importantes aportaciones. Por un lado, la posibilidad de intervenir en sus dimensiones (más tarde, se exigiría ampliar su formato para incluirla en el Salón) y por otro, la habitual utilización de marcos decorados abundantemente. Ambas opciones derivaron en el tipo de disposición conocida como *quadrería*, que unificaba estéticamente la visión de los cuadros en su conjunto.

La adaptación del concepto expositivo a los cambios sociales permitió su apertura al público e introducción social, así como la consiguiente transformación de la mano de las colecciones. Los valores culturales, políticos y pedagógicos de las exposiciones serán utilizados como instrumento de enseñanza, gracias a la proliferación de estudios, dirigidos a museos y galerías sobre los criterios de ordenación de las piezas.

Mientras tanto, otras de esas características emprendieron un largo camino para asentarse en nuestros modelos de gestión y montajes actuales. Son los avances que permitieron el despegue de las primeras investigaciones museológicas y museográficas. Ac-

tividades vinculadas a la propia gestión interna que abordaron la exposición como espacio de comunicación. Algunas de estas aportaciones se resumen en dos pilares: Primeramente, en la edición de catálogos especializados e ilustrados con grabados que reunieron información de los artistas, técnicas e incluso ubicación de las piezas. En segundo lugar, a través del desarrollo de un creciente protagonismo de los propios artistas en la coordinación y ejecución de los montajes. Por otra parte, el nacimiento de la gestión de préstamos de piezas, permite impulsar las relaciones políticas y sociales. Y como resultado de estos contactos, la organización de muestras colectivas ayudó a promocionar los nacionalismos. A través de la propia intervención de artistas, crítica y público, comprobamos que la popularidad y poder de ejecución de la exposición pública permite la creación de importantes manifiestos dentro de la historia del arte. Así, la propia historia ha analizado las obras incluidas en una exposición y sus efectos como si fuesen contenidos estéticos, sociales o políticos que apoyan o clarifican determinados discursos.

Los distintos planteamientos de la exhibición de las piezas han iniciado su desarrollo y evolución de la mano de algunos de los ejemplos o teorías aquí expuestas. Los siguientes capítulos continuarán desde una dinámica de revisión, intentando abordar el universo transformador de la exposición, hasta el punto de multiplicar sus fórmulas estéticas y técnicas dentro de una auténtica amalgama cultural. Todo un ritual estaba a punto de emerger a partir de esos momentos. Nuevos escenarios de acción estaban por llegar.

Los organizadores tuvieron que hacer un esfuerzo por crear una atmósfera que estuviera lo más alejada posible de aquello que la galería considera como 'arte'³³

ANDRÉ BRETON

³³ BRETON, André, "Devant le rideau", ensayo en *La Clé des Champs*, París, 1953, citado en Ian DUNLOP, *Op. Cit.*, p. 205

2. PROPUESTAS QUE TRANSFORMARON EL CONCEPTO EXPOSITIVO

Cronológicamente podemos afirmar que las innovaciones en el diseño expositivo se abren paso en Europa y EE.UU. principalmente a partir de los años veinte con un destacado momento en los setenta. Algunos factores como el progreso tecnológico, la popularización de los *mass-media*, el protagonismo absoluto del montaje en soluciones como el *site-specificity*, así como la activa intervención del espectador, adquieren relevancia en la creación de estas respuestas.³⁴ El escenario se dibujaba de la mano de unos artistas que se mostraban su fascinación con la posibilidad de crear exposiciones en espacios públicos y confiaron en el montaje como una de las fórmulas de comunicación. En este sentido, recordamos que los dos canales fundamentales para transmitir la ideología de los grupos de vanguardia fueron: a nivel teórico, el manifiesto, y a nivel práctico, la exposición temporal. Habitualmente estos eventos se organizaron apoyándose en muestras colectivas e intervenciones en pabellones, ambos con un marcado carácter efímero. Las investigaciones llevadas a cabo proponían montajes revolucionarios que representaban con frecuencia la ruptura de la exhibición tradicional de la pieza, con la consecuente transformación en el campo de la recepción. En este sentido, se establecieron nuevas posibilidades en la relación espacial desplegada entre el muro y la superficie expositiva.

Desde esta línea, las aportaciones de escenógrafos, artistas, arquitectos y directores de museos, la exposición se planteaba como el resultado de la investigación del espacio en las artes visuales. Progresivamente se reafirmaba así la importancia de la ex-

perimentación dentro del montaje. Esta pluralidad de soluciones podría resumirse en tres aspectos fundamentales que construyen la museografía en la primera mitad del XX:

Por un lado, el camino del diseño y del estudio puramente espacial permite el nacimiento de análisis vinculados principalmente a la percepción. Siguiendo este método de trabajo, contamos con las aportaciones de la escuela de la Bauhaus y los proyectos de Frederick Kiesler junto a la investigación desde el Proun Room de El Lissitzky. En segundo lugar, la actitud de los artistas utiliza el marco de la exposición para completar conceptualmente sus propuestas. En este sentido, destacamos la famosa *Exposición de los Surrealistas* de 1938 o las exposiciones Dadá y más tarde, en 1956, el Independent Group con el heterogéneo montaje de *This is tomorrow* en la galería Whitechapel de Londres, quienes conformarían algunos de los ejemplos más relevantes. Finalmente, formando parte de otra línea de desarrollo, subrayamos las aportaciones de algunos museos gracias a la voluntad de sus directores que apuestan por renovar la disposición de las obras para una mejor lectura en las salas. Alexander Dornier desde el Landesmuseum de Hannover en 1920 y posteriormente Alfred H. Barr en el MoMA de Nueva York fueron fundamentales en ese proceso. El primero de ellos reordena el montaje de la colección, que a su llegada permanecía instalada desde el llamado “estilo salón”, cubriendo todo el muro. Dornier coloca las obras en una sola fila y a una misma distancia desde el centro de la pieza hasta el suelo. Un recurso que, como veremos, recupera Barr para los diseños del MoMA.

³⁴ “*Site-specificity* o *site-specific* es un término usado para describir proyectos individuales de arte donde la localización de la obra es un componente integral de su significado. [...] Con tantos proyectos individuales como exposiciones propiamente dichas, *site-specific*, connota la inseparabilidad de la localización en relación con el significado”, GREEN, R., “The exhibited redistributed”, Cap 22, *Thinking about exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, p. 56

Por otra parte, la influencia del grupo de artistas que trabajaron en el museo Sztuki de Polonia y algunos postulados de los pabellones de la vanguardia, llegarán al campo de la museología y de la arquitectura expositiva. En este segundo grupo, M^a Ángeles Layuno indica que “pabellones como el de Melnikov en 1925, el de Mies van der Rohe en Barcelona 1929, el de Lacasa y Sert en París de 1937 y los pabellones de Le Corbusier, pueden considerarse como campos de pruebas o experimentación para muchas soluciones empleadas en los museos llamados del Movimiento Moderno.”³⁵

LOS ORIGINALES SISTEMAS DE KIESLER

Desde los años veinte los proyectos de Frederick Kiesler como arquitecto, diseñador y escenógrafo experimentaron múltiples posibilidades al trabajar con el espacio. Tras la presentación al público en 1923 de la obra de teatro *R.U.R.*, cuyo decorado escénico realizó para esa ocasión, el artista ideó un sistema adaptable y transportable denominado LyT que revolucionó el marco físico de la exposición. Fue una de sus aportaciones más destacadas a nivel estructural cuyo método consistía en una técnica compuesta por sistemas de paneles mediante los cuales las piezas no estaban colgadas del muro, sino separadas físicamente de la decoración de la sala. Era un procedimiento interactivo, con el que también asienta una relación dinámica con el espectador. En 1923 realiza la escenografía para la exposición de Viena *Internationale Ausstellung Neuer Theater Technik* (Exposición Internacional de las Nuevas Técnicas Teatrales). Alrededor de 600 dibujos presentados sin marco, pósters, marionetas, fotografías, diseños o modelos de producciones de teatro de vanguardia fueron montados en los elementos LyT.

Con este sistema Kiesler idea un nuevo encuadre físico para la exposición y también un nuevo andamiaje, donde la fluidez en las estructuras que se acompañaba de un rico juego de formas estaba unido a la técnica del sistema de iluminación. Siguiendo con estos diseños, el autor colabora en la exposición inaugural de la galería de Peggy Guggenheim, *Art*

of This Century de 1942, (que permanecería abierta hasta 1947) donde se mostraba parte de la colección Guggenheim desde dos salas: la galería abstracta y la surrealista. En la primera de ellas, dos de las paredes estaban formadas por cortinas azul marino que se curvaban en torno a la habitación como una carpa de circo. Los cuadros pendían de unas cuerdas, como si flotaran en el espacio y se agrupaban en triángulos. Por su parte, la sala surrealista presentaba lienzos sin marco, montados sobre bases de béisbol, que podían inclinarse para responder a una mejor visión. Además, Kiesler reunió en un mismo proyecto el ya mencionado sistema LyT junto a lo que denominó las “dieciocho funciones de una silla”. Este procedimiento de sillas multifuncionales y biomórficas permitía al espectador adaptarse a la posición preferida para contemplar las piezas. Tal fue su protagonismo que, a petición de Peggy Guggenheim, el artista crearía cuatro áreas de exposición vinculadas con este asiento.

El segundo encargo importante que recibe tras la exposición de Nueva York corresponde a la intervención en la galería Maeght de París. Aquel espacio configuró el escenario para la segunda exposición oficial del Surrealismo, tras *First papers*, y contaba de nuevo con la colaboración de André Breton y Marcel Duchamp. Kiesler llevó a cabo la sala de la Superstición donde conectó diferentes estancias cruzando una serie de hilos. De esta forma se hacía eco del material utilizado por Duchamp unos años antes y ofrecía al visitante la posibilidad de crear un entorno cerrado (un espacio dentro del espacio), generado al cerrar unas cortinas transparentes. Kiesler introduciría así la noción de espacio continuo y su flexibilidad, materializando las posibilidades transformadoras dentro de la escenificación de los objetos artísticos, para ordenar la mirada y obtener como resultado el ensayo de un ambiente inédito.

El conjunto de proyectos realizado por Kiesler fue teorizado en los años treinta con el nombre de Correalismo que describe, según el autor, el intercambio de fuerzas que interactúan a partir de una ciencia basada en las relaciones entre las personas y su entorno.³⁶ De esta forma, a través de su personal concepción de la utópica casa familiar (“Endless House” o casa sin fin),

³⁵ LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos de arte contemporáneo en España: del palacio de las artes a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea, 2004, p. 349.