

III. Agentes partícipes en el diseño y el montaje expositivo

En este capítulo se afronta el esclarecer la comparecencia fundamental y determinante de los agentes partícipes en los procesos de la creación artística y de los diseños y los montajes expositivos, y lo que ello obliga en la configuración, resolución y práctica material del ejercicio expositivo. Una condición y circunstancia trascendental para el curso de su realización. Pues se trata de cursos antagónicos, ajenos y contrarios. Cada uno exigido a una conducta y actuación concreta y clara según la particularidad de su naturaleza.

Esto en primer lugar, indefectiblemente. De igual manera si se trata de la acción aislada de un artista o de la actuación comprometida de un comisario responsable de llevar a cabo la ejecución expositiva. En ambos casos conminados a una dilucidación obvia.

Y aunque el papel del comisario destaca por su responsabilidad absoluta en la consecución de una exposición, elección de los artistas, selección de las obras, control de los diseños y de los montajes, el comisario también desempeña el papel de creador en cuanto a que es él quien distribuye, ordena y establece los registros narrativos de la actuación cultural que ha de llevarse a cabo; así como el dibujo organizativo y el criterio de la construcción, quien establece el orden plástico final. Una tarea que dirimirá y mostrará la categoría exacta de éste. Un concurso hoy que resulta imprescindible. Y que ha generado el debate de si hoy es el comisario el verdadero creador y quien establece las evoluciones del arte, ya que es éste quien propone qué temas han de estudiarse, en qué localidad ha de tener lugar la celebración de la muestra, qué artistas y de qué países han de formar parte en la celebración del certamen.

En este camino de actuaciones y de agentes implicados en la evolución y el progreso del arte en la actualidad, las galerías de arte, las salas de exposiciones y los museos desempeñan un papel central en su devenir, así como los certámenes especiales programados por todas las ciudades del mundo. A este tipo de intervenciones las llamaremos espacios mixtos.

Asimismo, y de la misma manera que una exposición que se precie hoy no puede prescindir de la figura del comisario, el progreso del arte vive supeditado a las calificaciones clasifica-

torias de las personas que controlan, dirigen y son dueñas de los establecimientos albergadores de la expresión artística. Las galerías porque son las que venden y nutren los fondos de los museos, las salas de exposiciones porque disfrutan y gozan de la autonomía que les asigna su condición social y debido a ello posibilitan difusiones y defensas artísticas imposibles fuera de estos circuitos.

En este repaso no podemos silenciar los modelos expositivos surgidos como consecuencia de la construcción específica de exposiciones universales, parques de atracciones, parques temáticos, parques escultóricos, ya que en estas propuestas descansan un buen número de actuaciones creativas: arquitectura, urbanismo, diseño de todo tipo, pintura, escultura, instalación, señalética, escenografía, acción total, etc. Unos y otros sujetos a indicaciones precisas para determinar la categoría de su finalidad. Independientemente de las puntualizaciones que se demandan, cada uno de ellos provocará la desfiguración de paisaje, alterará el ancestro de la rutina, resquebrajará la imagen de siempre, hará añicos el dibujo de ese rincón concreto de nuestra naturaleza más familiar. Sólo el hombre, en su convivencia con la naturaleza, trasciende y se demuestra a través de lo que construye, no importa que sea hacia lo alto u horadando entrañas adentro. No hay otra manera. Ineluctablemente es el resultado del sentido de su protección. Ahora es lo que nos importa, la exclusividad de un diseño constructivo gigantesco rompiendo nuestra mirada a un horizonte sin terminar.

Si las acciones del llamado land art o earthwork dispusieron de una libertad absoluta en sus modos interventivos, que de alguna manera transformaban y modificaban los paisajes a su voluntad expresiva, con independencia de la asunción general al acto, incluso celebrado por todos los estamentos culturales del universo, también hemos de considerar, a fuer de ser rigurosos, el estado de las construcciones levantadas bajo el nombre de parques populares destinados al ocio de los ciudadanos y a su delectación íntima. No en vano estas actuaciones arquitectónicas se registran en el mundo del arte con el nombre de "follies".

La dimensión y concreción de estas intervenciones referidas donde el lugar protagoniza la imagen del dibujo constructivo, el perfil del diseño proposicional, el sentido de la actuación, nos obliga a accederlas, explicarlas, formar parte de su esencia. Para explicar esto nos hemos visto obligados a ejemplificar con unos

cuantos ejemplos que entendemos suficientemente esclarecedores para el fin de nuestro propósito. Las posibles referencias no tienen fin.

En este propósito de descubrir el papel fundamental que desempeña el lugar en la morfología de las obras artísticas y del espectáculo del arte, iremos desarrollando paulatinamente los distintos modos de resolver las actuaciones expositivas y las condiciones directrices a las que andan sujetas en función de la naturaleza del recinto.

Por un lado dejaremos patente que hoy en día es cuestión fundamental, en cualquier muestra de arte, el diseño de la exposición y por ello vamos a referir los diferentes agentes partícipes en el diseño de un proyecto expositivo:

- El lugar mismo, la necesidad de su análisis minucioso y de un estudio detallado para poder dominar la relación, integración y miscelánea de éste con la obra convocada.

- La elaboración de un presupuesto detallado para el buen funcionamiento del desarrollo del acto. Especificadas y puntualizadas cada una de las partidas imprescindibles.

- La importancia de la contratación de una empresa especializada en montajes de exposiciones, capaz de resolver sobre la marcha cualquier tipo de imprevisto.

- La categoría cualificada de los encargados del transporte.

- La contratación de un seguro para la obra que cubra cualquier deterioro, pérdida, etc. de cada una de las piezas tomadas, desde su recogida en el punto de origen, estancia en la sala y posterior devolución.

- La calidad y distinción del formato diseñado para el catálogo de la exposición: tamaño, papel, tipo de letra, distribución de los contenidos, claridad y atractivo en la compaginación, acabado final.

- Acierto en la tipología de la totalidad de las ediciones configuradas para la difusión e información del acto expositivo.

Y como agente primordial en todo este proceso, la figura del comisario de exposiciones, el papel trascendental que hoy en día juega éste en el mundo del arte.

Por último, abordaremos el análisis de algunos lugares expositivos que por su singularidad, nos parecen representativos para las cuestiones que se están planteando en esta investigación.

III.1. Diseño de exposiciones

En el arte salir al exterior (salir de lo inmediato y entrar en el alma del cuerpo albergador para expresarse) resultó ser una exigencia por la misma inercia evolutiva del individuo, manifestándose la necesidad de involucrar las atribuciones propias del lugar al desarrollo y a la manufactura de la obra, al dotar a la pieza artística de cuantos valores y particularidades ambientales estuvieran acumuladas en el recinto y, con ello provocar una metamorfosis contraria a la rutina de lo que sólo era mostrar la obra, como ya hemos ido apuntando más arriba, en la actividad de los diseños y los montajes expositivos esa necesidad se vio incrementada de forma absoluta.

Una disciplina sujeta a una fuerte demanda surgida por la gran cantidad de exposiciones que se celebran continuamente por todos los rincones del mundo, lo que ello ha obligado a una especialización del medio para mejorar la calidad expositiva, tanto por la propia competitividad evidente, como por la creciente exigencia en valorar los sitios de intervención para elaborar los diseños y los montajes de exposiciones. Y de la misma manera que un artista requiere de la elección del lugar donde va a hacer crecer su obra, del análisis detallado de cada uno de los integrantes del sitio, incluyendo memoria, historia, energía, función inicial, huellas, en fin lo que no se toca ni se ve, relación con el entorno social y geográfico, dotaciones y posibles circunstancias intercambiables, el diseñador de la exposición también debe pormenorizar todos esos detalles, ya que de lo que se trata es de organizar una muestra sobre unos elementos dados. Es decir, él no tiene que fabricar la pieza a exponer, porque ya está realizada, sino que debe coordinar muchas obras de uno o varios artistas y distribuirlas por un recinto. Esta composición estará sometida a las reglas de la coherencia, o el disparate intencionado, la provocación, armonía explícita, poética, didáctica, narrativa, etc., para la mejor lectura posible de la exposición. En esta lectura se cuenta, evidentemente, la gracia, el ritmo, la estética, la innovación, el gusto, el tipo de materiales empleados, la panelística las simbologías, las metáforas y, sobre todo, la iluminación, el verdadero protagonista del espectáculo expositivo, capaz de crear la atmósfera adecuada y el nivel cualitativo de la exposición. En definitiva, se trata de contar de la manera más atractiva posible y lo más universal el contenido de una exposición. En este pro-



Exposición "Mujeres". Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Plaza de España, 8. Panorámica, modelo de diseño expositivo.

ceso el recinto juega un papel fundamental e imprescindible en las reglas actuales de los montajes de exposiciones. En capítulo donde hablemos del comisario de exposiciones, hablaremos también de las distintas especializaciones o tareas para llevar a cabo la celebración de una exposición, coordinador, diseñadores, montadores, correos, etc.

Muy atrás debemos irnos para comenzar hablar sobre la preocupación en el vestido de las exposiciones o la manera de enseñar los legados de la historia para enseñanza, formación e investigación del público visitante. Estas exposiciones se concretaban en la museística, pero una museística entendida desde la preocupación principal de mostrar las obras, el patrimonio cultural o propagandístico, independientemente del continente arquitectónico. Colecciones y edificio con funcionamientos distintos. Las primeras preocupaciones por que continente y contenido se fusionaran en una sintaxis documental expositiva, no se produce hasta la celebración de las Exposiciones universales a mediados del XIX.

“Estas primeras exposiciones consiguieron estimular el desarrollo económico de los países anfitriones, animando a la población a crear nuevos artefactos para exponerlos en público. Las exposiciones entraron a formar parte del engranaje de la sociedad industria, preparando al público ante lo que se avecinaba, aprovechando el tiempo de ocio de la población para reconducirlo de nuevo hacia la producción industrial (...) La ciudad del siglo XIX recluye, delimita y pone bajo control el lugar de exposición. A su vez, en estos recintos se condensa todo aquello en lo que ha derivado la ciudad: un simple lugar de exposición de productos y de intercambio de mercancías (...) Las exposiciones, como la propia ciudad, se convierten en perfectos lugares de escondite del flâneur, en lugares de desarrollo de experiencias colectivas catárticas (...) Las grandes naves de exposición como las galerías y pasajes de la ciudad, constituyen el modo de escape de la ciudad.” (1)

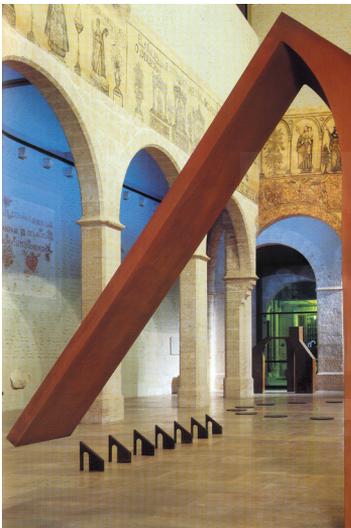
Este fenómeno social arquitectónico y urbanístico dirigido al ocio y a la expansión, derivará con los años al espectáculo y a una reforma del paisaje, a un nuevo orden escénico

“En la Exposición Universal de París de 1867, diversos pabellones salpicaban como satélites el parque que se construyó

alrededor del Palais du Champ de Mars. La Francia de aquellos años quería demostrar su poder en el mundo mediante la organización de representaciones en miniatura de todas sus colonias como anexos del pabellón central; el mundo a sus pies y París como escaparate. El concepto de pabellón nacional nació en este parque y pasó a ser una de las características fundamentales de las futuras exposiciones universales (...) En la exposición, el concepto de espacio se ve anulado por la representación de espacios de distinta procedencia: en un mismo parque podemos dar la vuelta al mundo (...) Los pabellones de las naciones, como espectáculos propios de un bazar, recurrían a estereotipos exentos de complejidad para transformarlos en meros decorados teatrales que saciaran la sed del espectáculo de un público distraído.” (2)

La consecuencia de esas maneras teatrales para enseñar los corazones de los pueblos acudidos, tuvo como resultado un nuevo concepto de exposición y de estructura exhibidora. Fueron el principio de un modelo de diseño expositivo monumentalista a modo de pequeñas metrópolis. El epítome del planeta mediante sucintas congregaciones arquitectónicas conformando un dibujo escultórico de gran tamaño. En donde el lugar no induce porque siempre es abierto y sin alma, y la figura registrada se genera por el conjunto de los distintos perfiles de las construcciones levantadas. Algunas de éstas efímeras pero gran parte de ellas se han mantenido como dato.

Definitivamente a partir del año 1900, gran parte de las soluciones propuestas para resolver los efectos expositivos en la población por medio de las construcciones de pabellones se decantan transaccionales. Ya hemos visto la preocupación existente en los miembros de la Secesión vienesa por los diseños y montajes de exposiciones, y que uno de los objetivos primordiales de la agrupación, se basaba en la idea fundacional de conseguir interactuar todas las disciplinas creativas. La herencia de esta universalidad concurrente donde todas las artes debieran mantener una relación lingüística útil e intercambiable, recayó con intensidad en las intenciones morfológicas y empeños metafísicos de los simpatizantes con las normas transgresoras y de renovación que los artistas del constructivismo, del Dadá y miembros del Stijl entendieron como la base de una nueva realidad. Unos y



*Ramón de Soto, Instalación.
Palacio del Almudí, Valencia.
Modelo de diseño de exposición.*

otros anduvieron empeñados en clasificar y proporcionar novedosos conceptos a los proyectos expositivos que realizaran, posibilitando numerosas innovaciones e insólitas transformaciones espaciales.

Un período desbordante de soluciones constructivas y modelos estructurales. El lugar había dejado de ser un cuerpo ausente y aislado, con la sola facultad de ofrecer su dimensión volúmica como un escaparate vacío sin tensión alguna. Los artistas de estas corrientes comprendieron el valor contenido en el ejercicio de embellecer y montar con espectáculo la celebración de una exposición y en los atributos de su manifiesto. Por varias razones además. En el caso del constructivismo porque la propaganda resultaba fundamental en la configuración de sus tesis. Obviamente, cada una de sus comparecencias públicas debía responder a la categoría y al alto nivel presupuestos. Los Dadá porque había que hacer tabla rasa. En el caso de los Stijl por su preocupación por la medida, la escala, el equilibrio y la geometría disciplinada. Sería difícil entender una construcción tridimensional de éstos sin atención a la fuerza física y presencial del edificio intervenido. Desde luego hay otras muchas razones por las que el diseño de los montajes de exposiciones debía ser un componente creativo primordial en los objetivos de sus inquietudes, como lo fue.

La participación de algunos de estos artistas en el proyecto cultural de la Bauhaus, poco después, resultó capital para la disciplina del montaje de exposiciones. Con la escuela Bauhaus es donde realmente se consolida la especialización en los diseños de los montajes expositivos. Y lo hace con un hecho extraordinario, la figura del mural para el desenlace lingüístico de la realización. Sin duda un acontecimiento lleno de matices y de episodios narrativos trascendentales en la participación e involucración del espectador con el proyecto ofrecido. Cuantas más sean las señales de atención contenidas en el discurso expositivo, las orientaciones y seducciones subliminales para que recorra y atienda el conjunto expuesto, mayor habrá sido la categoría de nuestro trabajo. La Bauhaus fue capaz, y especialmente por la aportación magistral de Oscar Schlemmer, de lograr el entusiasmo y fidelidad de un público abundante a las convocatorias expositivas.

Los principales actores de estos repertorios formales fueron los arquitectos. Lo fueron en la Secesión vienesa y lo fue-

ron aquí, Herbert Bayer y Mies van der Rohe, y especialmente el genial Frederick Kiesler, aunque nunca formó parte del equipo docente de la escuela. El referir el compromiso de los arquitectos en esta disciplina, se debe, adelantándome a las fases estructurales de este trabajo, a que desde entonces los arquitectos no dejaron de considerar esta práctica constructiva; y debido a ello, desde fechas no muy lejanas, la tarea está considerada como una especialidad arquitectónica. Hoy son muchos los estudios de arquitectura que se dedican exclusivamente a esta disciplina proyectual. Recientemente parece que las últimas generaciones de las artes plásticas encaminan sus atenciones hacia esta formalización compositiva. También motivado, un tanto, por las tendencias artísticas actuales de ocupar la totalidad del universo espacial para hacer crecer la naturaleza de la obra, además del comportamiento mayoritario de buscar soluciones plásticas para la rutina mobiliaria urbanística o la recalificación medioambiental, con propuestas muy concienzudas y respetuosas con las condiciones circundantes. Lo cierto es que cada día hay más comisarios artistas y más artistas diseñadores de exposiciones. Aunque este trabajo se centra en las exposiciones de artes plásticas, es del todo imprescindible referir los verdaderos protagonistas de esta especialidad. En el capítulo dedicado íntegramente a la arquitectura efímera, desde la historia expositiva de la Arquería de los Nuevos Ministerios, podremos abundar en estos preceptos de diseño especializado en las llamadas arquitecturas efímeras.

Para ello, hemos de reseñar que la historia señala como paradigma del montaje de exposiciones efímeras, además de la nombrada Raumstadt de Kiesler en París en 1925, la diseñada por los miembros de la Bauhaus, Walter Gropius, Herbert Bayer, Stefan Sebök, Marcel Breuer y Laszlo Moholi-Nagy, para el montaje de la sección de la federación de trabajo alemana, <Section Allemande> en el marco de la 20^a exposition des artistes décorateurs français en el Grand Palais de París en 1930. “Walter Gropius planificó la primera sala, Herbert Bayer y Stefan Sebök la dibujaron y Breuer la amuebló: una sala común con baño, gimnasio, biblioteca, rincones de lectura, juegos, música, un bar central, así como un puente de terciado, una construcción en escalera de reja metálica. La segunda sala (montada por Laszlo Moholi-Nagy), así como la cuarta y la quinta, más pequeñas (montadas por Herbert Bayer) abarcaban cada una campos aislados del nuevo montaje y presentaban utensilios de uso doméstico, que en parte también

habían sido desarrollados por la Bauhaus y que la industria producía en serie, lámpara (en la sala 2), cubiertos, tejidos, porcelanas, alfabetos, alfabetos, etc. (en la sala 4) o muebles (en la sala 5), además de proyectos nuevos para el teatro (teatro total y los requisitos lumínicos de un escenario eléctrico, decorados) o para la arquitectura (el edificio de la Bauhaus). La sala 3 era un apartamento-vivienda (<Hotel vivienda>) con entrada, baño, cocina, habitación para las damas, habitación para los caballeros, cuarto de trabajo, diseñado y amueblado por Herbert Breuer (...). La innovación más importante en la técnica exposicional, la introdujo probablemente Herbert Bayer con sus fotos colgadas en distintos ángulos: al separarse de las superficies de pared rígidas y rectangulares amplió el campo de visión del observador por medio de los paneles de fotos, colgados con cables. Esto llevó a Bayer a proponer en 1935 una exposición en la que el observador debía recorrer una pasarela por entre los objetos expuestos.” (3)



III.2. Diseño de un proyecto de exposición

La elaboración de un proyecto expositivo no sigue unas reglas fijas, pues cada organismo, entidad o institución incorpora cláusulas y apartados específicos que considera imprescindibles en sus modos de ejecución. De ahí que al consultar distintos modelos de proyecto expositivo, nunca hallemos un modelo igual a otro. Sin embargo, hay determinados capítulos que son inamovibles en el formato.

Es importante reseñar y esclarecer que no es igual organizar una exposición para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que para la Sala de Exposiciones de la Fundación Juan March de Madrid, la Sala de la Fundación La Caixa en la calle de Serrano, el Carmen de Valencia, el MEIAC de Badajoz, o el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, aunque la exposición acoja el mismo tema con los mismos artistas. Lo primero que propiciará los cambios será la línea de trabajo, lo segundo el tamaño de las salas, y como consecuencia el número y el tamaño de las piezas; lo tercero la idiosincrasia de la localización, lo cuarto el tipo de público visitante, lo quinto y primordial sus recursos económicos. Y además, y especialmente, el carácter arquitectónico y la personalidad del sitio.

Sin entrar en diversificaciones, las pautas que irremediablemente deben seguirse en la configuración de un proyecto expositivo, han de ser, mínimamente:

- Una **memoria** de defensa teórica del concepto del contenido de la muestra que se propone. Ésta ha de ser clara, concisa y convincente, pues es en este capítulo donde ha de demostrarse la capacidad intelectual, profesional y formativa de quien plantea la celebración de ese acto cultural. En esta memoria. La hondura y el compromiso de su contenido determinará la categoría y la incidencia intelectual y artística en su celebración. A lo largo de estos últimos años se ha comprobado que el alcance de una justificada teorización ha marcado el paso y las directrices de la inmediatez del arte. Obviamente, otras veces esto no es necesario. Pero la justificación teórica de una exposición, el fondo evidencial de su trascendencia, proporcionan la altura del alto nivel de su concurso. En este apartado, por tanto, radica despertar el interés de los responsables de las programaciones artísticas, trátense de instituciones públicas como de privadas.

- **Listado de los artistas** que compondrán la configuración de la exposición. Esto es muy importante pues es a través de ellos donde se justificará la categoría teorizada del acto que proponemos a celebrar. En este listado figurarán todos los artistas que se hayan considerado como los más representativos para el éxito de la propuesta. Cada uno de los artistas será presentado por un breve currículum novelado que recogerá lo más significativo y destacado de su evolución. Además de la referencia de los lugares expositivos más destacados donde haya celebrado exposiciones. El que su presentación e historial sea novelada responde a hacer más grato y atractivo su revisión. La elección de los artistas será quien refleje convenientemente el contenido teórico propuesto y la categoría de la misma.

- **Listado de las obras seleccionadas.** Con cada una de ellas se adjuntará una ficha técnica con la información necesaria para su registro completo. Estos datos facilitarán su préstamo y su seguridad. La ficha técnica contendrá: fotografía de la obra, nombre del autor, título de la obra, año de ejecución, medidas de la obra, técnica empleada, localización y precio. (Una vez aprobado el encargo del proyecto, las fichas empleadas por las distintas instituciones para solicitar los préstamos a los propietarios y llevar a cabo su seguro varían entre ellas). En el proyecto que tratamos no son necesarios otros datos.

- **Dibujo del diseño de la exposición** sobre el plano de la sala. En éste quedarán registrados los lugares donde serán albergadas cada una de las obras reunidas. Para ello, y previamente, hemos de haber estudiado, escudriñado, medido, observado e identificado cada esquina, cada pared, cada vano, cada uno de los obstáculos acumulados e irremediables, los protagonismos formales y expositivos de cada volumen arquitectónico, el terreno palmo a palmo, para poder así estructurar, ordenar y organizar de la manera más acertada la narrativa de la exposición. Tras estos minuciosos registros y calculadas revisiones, el reflejo del dibujo del diseño planteado permitirá conocer todos los detalles inscritos y propuestos y las distintas y posibles modificaciones territoriales practicadas en el recinto original. Lo que facilitará, además de la claridad de la lectura de la exposición, la transición del montaje de la misma. Aquí también irán especificadas las pautas del modelo expositivo propuesto: tabiquería, pin-



Exposición "Arquitectura de colección". Arquería de los Nuevos Ministerios, Madrid. Resultado exposición comisariada.

tura, iluminación, tipos de cartelas, información gráfica, equipos necesarios, incorporación de mobiliario, moqueta, etc.

Este dibujo, por tanto, deberá resolverse, por un lado en lo que se refiere a la fisicidad del contenedor, estructura, materiales constructivos, iluminación, obstáculos inevitables. Y por otro lo referido al montaje, a la distribución de las obras, a la composición formal, a su melodía, a su coherencia, a su impacto escenográfico. Pautas imprescindibles para el éxito de una buena exposición



Exposición "De blancos, vacíos y silencios". Sala de exposiciones de la Fundación Telefónica, Madrid. Resultado de exposición comisariada.



Exposición "Luis Feito", Galería Madart, Madrid. Resultado de exposición comisariada.

- **Presupuesto.** Aquí se recogerán todos los gastos pre-
visibles para que la exposición pueda celebrarse. Ante todo ha de conocerse con detalle el nivel económico de la entidad a que nos dirigimos. Ello determinará el cálculo del presupuesto. Sabido esto los capítulos que habremos de manejar han de ser los imprescindibles, estos indudablemente serán los honorarios del comisario, el diseño del proyecto, la idea del proyecto (si se trata de pagar una propuesta de alguien que no dirigirá la exposición), el montaje, los gastos de producción (si los hubiera, pues esto se refiere a la incorporación de obras intangibles; es decir obras como ideas ejecutables en tanto se demanden sus configuraciones –por ejemplo una pirámide de sal de mil kilos-, esto evidentemente ningún museo lo guardaría en sus almacenes), el transporte de la obra (aquí podrían incluirse varios tajos, si la obra ha de ser embalada –lo que generaría la construcción de un envoltorio-, y si la obra ya lo tiene) el seguro (es fundamental asegurar las obras que se solicitan y participan en una muestra abierta al público), el catálogo (la memoria de la exposición, la verdad de su celebración. Dentro de este epígrafe la contemplación de unos honorarios para hacer frente al encargo de textos a autores especializados, -el concurso de éstos eleva el nivel de la exposición-. Otros gastos son consecuencia de la categoría y disponibilidad de la institución. Tales como seguridad, limpieza, material gráfico, mailing, refrigerio, etc.

Todo ello introducido por una **carta de presentación** dirigida al máximo responsable de la institución cultural donde tendrá lugar la celebración de la exposición, explicándole el contenido de la propuesta y su indudable adecuación a la categoría y a la línea programática del organismo en cuestión. (Este apartado se incorpora al proyecto si la presentación es

libre y voluntaria y no guiada por encargo directo a la persona a la que se le responsabilizaría de su puesta en marcha).

Hemos hablado de diseños, de arquitectura y de la relación continente contenido, de lo que ha de contener un proyecto expositivo. También hemos de señalar que en este proceso compositivo es de capital importancia la señalización y la facilitación de las informaciones y los recorridos en los museos monumentales. Para ello, es imprescindible un estudiado plan de diseño editorial, con cuidados, claros y atractivos diseños de planos, secciones, recorridos, etc. Porque a pesar de las innovaciones expositivas que puedan llevarse a cabo en la construcción de una exposición en el corazón de un edificio, lleno de historia y conocido socialmente como uno de los ejemplos arquitectónicos de mayor arraigo y singularidad popular de la época, como suelen ser los museos de mayor renombre, el empeño expositivo planteado puede perderse en el tráfigo gigantesco del sitio y en la fuerza de su presencia. Esto puede ocurrir en las entrañas del Louvre, en la inmensidad del Metropolitan o en la entrañabilidad familiar del museo del Prado.



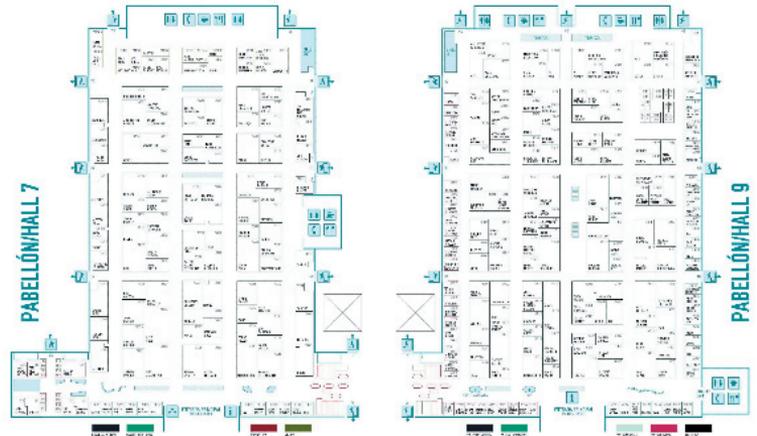
Planos situación para facilitar el recorrido de la exposición.

Los tiempos hoy exigen las soluciones mejor estudiadas y de mayor impacto para resolver sus páginas editoriales. La facilidad y comodidad orientativa, en estos casos, debe ser muy clara en el prospecto que se entrega en la taquilla para poder acceder a las obras más conocidas, si en el Louvre la Gioconda, la Venus de Milo, la Victoria de Samotracia; en el Metropolitan el viejo Egipto, Van Gogh, Degas, o la exposición temporal que estuviera celebrándose.

En ese maremagnum mastodóntico resulta imprescindible facilitar al visitante la información y la guía precisa para que no se desoriente y pueda visitar la exposición temporal convocada. No es fácil conducir al público visitante al lugar don-

de tiene lugar la celebración de la exposición temporal. Para eso es preciso que los responsables de los diseños gráficos y mapas orientativos de los actos esporádicos, alcancen la solución más acertada y distraída posible, como ya hemos dicho, para conducir a los visitantes al lugar donde se celebra esa exposición.

Planos situación para facilitar el recorrido de la exposición "ARCO, Feria Internacional".



Probablemente éste es uno de los ejemplos más sencillos, y más complicados a su vez, de resolver una de las exigencias fundamentales en los procesos creativos de las exposiciones. Sin esta solución difícilmente puede alcanzarse el éxito de una actividad cultural de estas características.

Entre el material necesario, se hallan las indicaciones señaléticas en el propio recinto, en fachadas, pasillos, zonas especiales, mediante carteles, flechas, colores, etc. Previamente en el exterior se ha debido explicitar convenientemente este acto, con banderolas, pendones, carteles distribuidos por los lugares de mayor impacto difusor de estas actividades. En general con la edición de tarjetas, dípticos, polípticos, catálogos. En la exposición en sí, con cartelas informativas, textos adheridos a la composición del montaje, entre otros y como imprescindibles.

III.3. El comisario de exposiciones

Sin apenas pasado ni tradición en el transcurso expositivo, cargado de intensidad, durante el agitado período de los primeros años del pasado siglo, en los que la renovación escénica y los contenidos presupuestales, (fundamentados muchos de ellos en mostrarse expandidos por el contexto limitado de la arquitectura del sitio dado), para la celebración de la exposición resultaban el motivo principal del ejercicio, la figura del comisario no apareció por ningún lado. Eran los propios artistas quienes gestionaban y negociaban sus apariciones expositivas. Ellos mismos quienes se organizaban y proponían los cursos de las exposiciones, quienes gestionaban entre sí la mejor manera distributiva. En algunos casos eran los arquitectos los que planificaban las narrativas de las muestras, sin ninguna otra consideración que la estética misma de su sensibilidad, o los propios organizadores del certamen quienes lo asumían con idéntico criterio.

La historia recoge la calificación de “comisario (derecho, del latín *commitere*, confiar algo a alguno), el que tiene poder de otro para ejecutar alguna orden o entender en algún negocio. (Podría confundirse la persona del comisario con la del mandatario o del comisionista, ya que también entrañan una delegación, más o menos amplia, de facultades, pero en general se reserva la denominación de comisario para el delegado o ejecutor que actúa dentro del ámbito del derecho público, administrativo o canónico, reservándose los términos de comisionista o mandatario para las relaciones del derecho privado, si bien se dan algunas excepciones, ya que no existe una terminología claramente definida).” (4)

Mientras que el de curador, también empleado para asignar el papel del comisario de arte, “adjetivo y nombre (latín *curatorem*). Que tiene cuidado de alguna cosa. En Derecho Civil. Persona elegida o nombrada para cuidar de los bienes o negocios del menor, del ausente o de algunos incapacitados. Curador *ad bona*, la nombrada para cuidar exclusivamente de los bienes de un incapacitado. Curador *ad litem*, la que designa el juez para seguir los pleitos y para defender los derechos de un menor, de un ausente o de un incapaz.” (5)

4. *Enciclopedia Larousse. Edición 1980.*

5. *Ibidem.*

En cualquier caso la figura del comisario de exposiciones, que podríamos entender como la persona encargada del cuidado del patrimonio cultural que se le entrega en derecho, no tiene una presencia activa o reconocida hasta mediado el pasado siglo. Tampoco es objeto de este estudio precisar su aparición, pero sí el de descubrir el importantísimo papel que en la actualidad desempeña en los procesos de exhibición de los bienes culturales, en este caso los bienes del arte plástico, y en la más que posible hegemonía que hoy goza en la transición de los epígrafes conceptuales del arte que se construye.

En este capítulo queremos destacar la intervención de esta figura en el curso de una exposición, aunque primordialmente en la configuración de la muestra y en su diseño. Un desenlace que estará sujeto, en primer término al lugar físico donde tendrá lugar la celebración, con independencia de que la exposición se haya regido y se determine por la temática, por los artistas reunidos y por la obra seleccionada, o por el carácter, la personalidad o la categoría de un artista si se trata de una muestra individual.

Ésas son algunas de las múltiples tareas que el comisario ha de asumir. Está obligado a conocer en profundidad todas esas condiciones inherentes. La responsabilidad a la que un comisario está sujeto de controlar y dominar todo lo que acontezca y concorra en el curso de su exposición, le induce a tomar todas las últimas decisiones en función de ese conocimiento en profundidad.

El comisario es el responsable absoluto del evento. Él es quien decide qué artistas y qué obras han de conformar la muestra, cuál ha de ser el formato expositivo, cómo han de agruparse las piezas, cuál el recorrido a seguir, qué imagen ha de representar la exposición en la cabecera de las publicaciones que se editen, cuál la forma del catálogo. El comisario es quien decide la imagen de la exposición y la manera de cómo ha de incidir en el público. El comisario es quien establece la dialéctica del acto.

El Comisario, es contratado por dos vías posibles, una primera por encargo directo de la institución responsable a quien considera la persona idónea para hacerse cargo de la organización de la muestra que se le propone, debido a que se trata de una autoridad en dicha materia. Mientras que la segunda vía se produce a través de la libre profesión. Se trata de una iniciativa profesional de una persona o de un grupo que actúa pensando

que la redacción de un determinado proyecto artístico puede resultar de interés al organismo que vaya a dirigirse. Lo configura y lo presenta.

Sin entrar en pormenores ni en las particularidades que cada institución pueda plantear en este tipo de encargos, como ya hemos dicho, un proyecto debe cumplir y atender fundamentalmente y como mínimo los capítulos reseñados con anterioridad.

Desde la vía que sea, el comisario hoy es consciente de su poder y de su capacidad para manejar y manipular la producción del lenguaje artístico, hasta el punto de provocar la anonimización del artista. Una facultad que le proporciona la destrucción del autor y del valor de la libertad y del automatismo creativo. Una realidad que ha suscitado una encendida polémica entre artistas y teóricos. ¿Es en la actualidad el artista conocido como tal, el protagonista en un evento artístico como la Documenta de Kassel donde los responsables institucionales de su celebración encargan a un comisario el ejercicio del certamen con la orden de desenvolverse dentro de un tema; en el último el tema de la globalización? Luego el comisario en cuestión recorrerá y visitará los confines del planeta en busca de aquellos trabajos que mejor puedan ilustrar el tema recomendado por los organizadores. Es muy probable que en esa búsqueda el comisario se dé de bruces con obras interesantísimas de indescifrable autoría, (consideremos piezas hechas en grupos comunales sin identificación personal alguna puesto que en tales confines no se la conciencia apreciativa de arte), con capacidad suficiente para ilustrar satisfactoriamente el propósito temático del proyecto a desarrollar. Según este ejemplo, (inspirado en la pasada edición de la Documenta y sin tener certeza de que así ocurriera, aunque hemos de decir que muchos de los artistas seleccionados nunca antes habíamos escuchado o leído su nombre), podríamos recurrir a otros muchos, frecuentados por las llamadas corrientes autóctonas, nos consideramos autorizados a desvelar el protagonismo de este agente activo en la evolución del arte, en su trascendental concurso en los proyectos expositivos y en el dibujo de los diseños de las exposiciones en estos tiempos.

La figura del comisario se ha hecho imprescindible, requerido hoy para cualquier certamen artístico y una presencia determinante por lo que supone la visión de un especialista, y a su vez una forma de toma de contacto con nuevos artistas a los cuales beneficia que una obra sea vista por éste.

III.4. Los diseños expositivos según el control institucional

Hemos hablado del comisario, de la estructura de un proyecto expositivo, de la evolución de los diseños de exposiciones para entender con un poco más de profundidad y exactitud cuál es el papel que juega hoy esta desarrollada especialidad en el mundo de la cultura, y en concreto en la actividad del arte. Hemos referido actuaciones genéricas de su quehacer. Sin embargo en este universo amplio e irreductible de probables actuaciones, resultan esenciales otros modos de actuación como los practicados por los propios centros expositivos, y con ello nos referimos a las diferencias políticas, ideológicas y empresariales. Decimos de la variedad de actuaciones, galerías de arte, salas de exposiciones, museos.

III.4.1. Galerías de arte. Un modelo de adaptación según la filosofía del establecimiento.

El que una galería sea un establecimiento privado destinado a la venta de obras de arte, establece que el modelo de las exposiciones sean el resultado de la decisión de su propietario; en algunos casos, del artista que vaya a exponer, y las más de las veces del resultado de la discusión entre ambos. En este procedimiento de actuación es muy rara la comparecencia de un comisario. A veces, y muy esporádicamente y en función de la categoría económica del establecimiento y del principio proposicional marcado por la empresa, la figura del comisario reclama y ocupa el papel protagonista de la proposición. No es común esta demanda comisarial en el mundo de las galerías. Lo más corriente es lo refrendado más arriba. Esto es propietario y artista los que negocian la manera óptima de montar la exposición con el propósito de obtener los mejores resultados. En cualquier caso lo entendiblemente acertado para ambos intereses.

A ambos los mueve un mismo propósito. A uno el espectáculo expositivo, (al artista); al otro el rigor y la coherencia de un proyecto cultural con el propósito de alcanzar el máximo de satisfacción económica para ambos. Los dos para beneficiarse de una recreación especial cargada de emociones. Así suele ser en los ámbitos privados de las galerías solventes. Una circunstancia que no ofrece discusión. La galería, sus propietarios, de cuando



*Galería Salvador Díaz, Madrid.
Detalle exposición.*

en cuando luego de hablar con los artistas que expondrán de seguido con lo anunciado en fecha, debatirán entre sí por causa mercantil el orden cadencioso que configurará el dibujo expositivo que se ofrecerá al público visitante. Esto es la condición de la galería.

Hemos de aceptar que uno y otro, aunque los muevan los mismos propósitos: vender y dar a conocer la obra, ambos se manejan con criterios estéticos contrarios. Ello es debido a la temperatura de sus propósitos, al riesgo de cada una de las iniciativas mercantiles. Sin embargo, y a pesar de todo, al final siempre prevalece el criterio de quien arriesga, la escenografía marcada por quien gobierna. Es una verdad incuestionable que no puede molestar a nadie porque se trata de la adecuación a la filosofía de los establecimientos galerísticos que sólo anhelan sobrevivir, mantenerse activos en un territorio infestado de minas. Una galería de arte es un comercio. Un comercio sofisticado cuyo producto que maneja se orienta a las partes sobrantes de cualquier economía. Tanto a las inmediatamente familiares, como a cualquier otra probable demanda, fondos de colecciones institucionales, museos, organismos públicos, fundaciones empresariales privadas, caprichos repentinos. En definitiva se trata de un esfuerzo orientado a la sola razón de amar el arte. Ahí radica el alma de una galería.

El empeño de una galería, al margen de su razón económica, se sustenta en la pasión, en el convencimiento personal de una aventura en pro de la defensa de la cultura y de la educación universal a través de imágenes cromáticas, formas emocionales. Una posición que le vale para disponer del dibujo de los diseños de cualquier exposición que vaya a tener lugar dentro de las lindes de su establecimiento, más allá de las pretensiones expositivas del artista convocado, si ello fuera necesario.

Es muy importante esclarecer que toda galería de arte responde a un impulso personal y entusiasta, donde la misma decisión empresarial planteada será quien establezca el fondo del capital invertido para la gestión y su puesta en marcha. Un riesgo mayor que en cualquier otra aventura empresarial, ya que se trata de una mercadería donde los clientes continuamente piden consejo. El negocio de una galería de arte no es cualquier cosa. Apenas hay compradores y la mayor parte de la humanidad se muestra hostil cuando se trata de contemplar imágenes que le son desconocidas. Incluso aún podemos ir más lejos en



*Galería Soledad Lorenzo, Madrid.
Detalle exposición.*

la reprobación si se trata de una escena inclasificable debido a la cortedad mental de quien lo contempla, al calificarla de monstruosa y disparatada. Estos proceder refrendan una verdad irreconciliable en la actitud de la mayor parte de los ciudadanos. De ahí la conjetura del acceso de los mínimos. Sin embargo las galerías persisten y empeñan en su supervivencia, en hacerse valer en el tráfico artístico. Por su misma condición serán quienes dispongan de la decisión última en cada exposición, de la manera de construir su organización.

III.4.2. Las salas de exposiciones como políticas culturales.

Las salas de exposiciones mayoritariamente son sin ánimo de lucro. Eso se debe a que la mayor parte de ellas responde a un determinado beneficio fiscal, a una determinada política, o al entusiasmo de un sentimiento.

La primera indudablemente es fruto de una consecuencia razonada en busca de un beneficio socioeconómico de gran escala. La segunda la obligación de dar respuesta a los contenidos de los programas anunciados por la instituciones responsables de su funcionamiento. La tercera al esfuerzo personal de un sueño, de un convencimiento arraigado. En este último caso podríamos citar numerosas iniciativas que han hecho posible ejemplos extraordinarios, como los llevados a cabo por Fernando Zóbel, en los años sesenta, para que las Casas Colgadas de Cuenca, lamentablemente desatendidas por las autoridades, fueran el domicilio de un museo del Arte Abstracto Español. Aquel esfuerzo significó uno de los referentes fundamentales para el crecimiento intelectual de las generaciones españolas de aquellos años. Hoy ese museo responde al paradigma de la libertad, a la tangibilidad de una idea importante, a la verdad de un empeño.

Incluir el museo de Arte Abstracto Español en este apartado dedicado a las salas de exposiciones responde a que su modelo expositivo se ajusta a la directriz de este proyecto, en tanto que periódicamente son renovadas sus salas y que una parte de su edificio está destinado a la celebración de exposiciones temporales. Se trata de una experiencia especial dotada con la mejor de las atribuciones expositivas, y que por sus características naturales insistimos en refrendarlo en este apartado de salas de exposiciones.



Sala superior del Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

Debido a la variedad de modelos, contenidos, fines, objetivos que han llegado a ser las salas de exposiciones, tanto por la línea cultural de la entidad y los lugares arquitectónicos de éstas, resultan variadísimos y cada uno con una particularidad concreta. Las hay de arquitecturas de nueva planta, readaptadas, reconvertidas, recontextualizadas. Grandes, pequeñas, mediadas. De mucha altura, de poca. Con mucha luz natural, con ninguna; con excelentes instalaciones y con pésimas. Interminable puede resultar la relación tipológica de este tipo de contenedores. En un capítulo más adelante recogeremos algunos ejemplos para ilustrar la investigación.

En todo caso lo que deseamos resaltar es que este establecimiento sin ánimo de lucro es el artista, el comisario, el diseñador, quien plantea el modelo de exhibición. Un hecho capital en el desenlace y en la propia muestra para alcanzar el éxito previsto.

Es verdad que los contenidos de las exposiciones y la categoría de los artistas componentes del evento, marcarán las pautas de la calidad de la exposición y la demanda ciudadana y de los especialistas, pero de nuevo el formato de la exhibición, la manera de enseñarla, y de organizar su narrativa propondrá la totalidad de su categoría.

Tanto en las galerías de arte como en las salas de exposiciones todas las exposiciones que se celebran son temporales, tienen una duración determinada.

III.4.3. Museos como referente de la historia.

Un museo es aquel establecimiento abierto para mostrar las colecciones reunidas y recogidas a lo largo de la historia para el estudio de la evolución de la especie, desde esa parte concreta del título de su temática.

Estos lugares establecen sus habitáculos de muy diversas maneras, por cronologías, por civilizaciones, por materias. De igual manera los recorridos del recinto.

Los museos precisan de unos cuidados, unas atenciones y unas especializaciones que no necesitan ni las galerías ni las salas de exposiciones. Los museos, con independencia de su categoría y de sus colecciones albergadas, han de cuidar minuciosamente detalles, como el de seguridad, mantenimiento, temperatura, iluminación, conservación, etc. Las galerías de arte y las



Museo Kiasma, Helsinki Finlandia.

salas de exposiciones, las propias de la custodia de una obra de arte durante el tiempo que dure la exposición (las exposiciones duran desde el mismo instante que sale la obra de la residencia de su propietario, hasta el mismo instante de serle devuelta).

También los museos, como las otras deben atender diaria y constantemente la publicidad de su actividad y puntualidad.

En ese sentido, y es lo que realmente nos importa en este trabajo, son las exposiciones temporales de los museos, ya que de alguna manera funcionan y se planifican de idéntica manera que si se tratara de una sala de exposiciones. Ha de solicitarse la obra con el formulario convenido o elaborado para estos menesteres por el propio museo (no todos los museos establecen las mismas cláusulas, ni las mismas condiciones), se han de ofrecer todo tipo de garantías a los prestatarios, se han de cuidar los mecanismos de publicidad, pues se trata de una acción aislada (aunque el museo mantenga una línea de programaciones temporales por curso) de la actividades del museo: difusión en prensa, carteles, banderolas, vallas publicitarias, marquesinas de los transportes públicos, etc., además de la edición del correspondiente catálogo, como en las salas de exposiciones, (en las galerías es criterio particular del propietario la edición de un catálogo).

Las exposiciones temporales en los museos, también han de cuidar sus estrategias de exhibición y ofrecer la mejor de las calidades en sus presentaciones. No en vano, los diseños de las exposiciones en los museos siempre gozan de buenos profesionales de diseño y comisariado. Suele estar muy cuidadas las pinturas de paredes, las iluminaciones, los diseños de las informaciones, como cartelas, o textos introductorios.

En el museo, que no en las salas de exposiciones han de tenerse muy en cuenta y muy precisas las soluciones de indicación para el público visitante, para que pueda acceder con facilidad y comodidad a la muestra temporal, especialmente en los museos mastodónticos, como ya dijimos.

Los lugares habilitados para las exposiciones temporales no suelen tener un contenedor fijo, varía según las intenciones de sus dirigentes y del tipo de exposición, por lo que los diseños también siempre sorprenden.

III.4.4. Parques temáticos, parques de atracciones, exposiciones universales. Un nuevo paisaje.

Las nuevas fantasías que pueblan los alrededores de nuestras ciudades, a modo de ciudades mágicas, porque surgen de repente de un vacío territorial, estableciendo un nuevo orden en el paisaje del sitio, son los prolíficos parques temáticos, los parques de atracciones y las exposiciones universales, aunque cada uno con el matiz que le corresponde. Tampoco vamos a abundar en los porqués de sus construcciones ni a qué se deben sus planificaciones. Sólo deseamos incorporar este tipo de actuaciones en tanto que respuesta masiva a un proceso exhaustivo de diseños y de montajes, configurando un modelo final repleto de reflejos creativos bajo la disciplina del diseño.

Lo contemplan y lo contienen todo, proyecto, planificación, color, tridimensionalidad, como si se tratara de gigantescas obras de arte. También éstos extreman las atenciones a los diseños gráficos de la información que mueve a los visitantes por las instalaciones, con los más impactantes y llamativos formatos y modelos expresivos.

En el caso de las exposiciones universales, se da coincidencia de cohabitar trabajos para la permanencia y trabajos efímeros. Todo un espectáculo arquitectónico y de formas y volúmenes. El mayor de los atractivos de este tipo de celebraciones.



Panorámica del parque temático Terra Mítica.

**IV. Modelos de intervención en el montaje expositivo.
Selección y análisis de diferentes tipos de lugares.**

