



## DIRECTOR DE MUSEOS CÓRDOBA

Tema 51 Exposiciones temporales:  
definición, comisariado, gestión y organización.

## **EXPOSICIONES TEMPORALES: DEFINICIÓN, COMISARIADO, GESTIÓN Y ORGANIZACIÓN**

### EXPOSICIONES TEMPORALES:

El término «temporal» implica un plazo más breve, difícil de cuantificar (pueden ser días, semanas o meses y, en ocasiones, por dificultades presupuestarias de los museos, pueden convertirse en permanentes).

Además de las ventajas que ya se han dicho, añadiremos ahora que:

- Pueden ser innovadoras y atrevidas sin afrontar muchos riesgos: permiten exponer objetos que nunca se expondrían de manera estable, se pueden plantear nuevas formas de ver los objetos y un número incontable de temas originales.
- Tienen capacidad para ser actuales y controvertidas, capacidad muy importante si el museo quiere aprovecharlas para dar una imagen de estar al día.
- En su montaje pueden presentarse como innovadoras, con nuevos materiales y técnicas de exposición, algo que sería más polémico en una exposición estable.

Los temas susceptibles de ser abordados en una exposición temporal, pueden ser entre otros:

- Aniversarios del nacimiento o muerte de una personalidad.
- Aniversarios de hechos notables: inventos, descubrimientos, batallas, etc.
- Conmemoraciones de hechos locales: fundación de una ciudad, la apertura de un museo...
- El material de las colecciones de un museo en reserva.
- El material que habitualmente se muestra pero expuesto de otra manera.
- Los fondos que pueden recibirse de otros museos por depósito o itinerancias.
- El trabajo de asociaciones locales, organizaciones diversas o instituciones educativas, artistas o artesanos de la región.
- El trabajo de los diferentes departamentos del museo, etc.

En cualquier caso, toda exposición -sea permanente o temporal- debe deleitar, entretener, sorprender e informar al público.

## OTRAS FORMAS DE EXPOSICIÓN:

### Exposiciones especiales

Hay exposiciones «especiales», con un propósito fuera de lo ordinario, cuya característica principal es la de constituir una ocasión única, por ejemplo una exposición de objetos procedentes de todas las partes del mundo, que generan catálogos realmente sobresalientes.

### Exposiciones itinerantes

Son diseñadas para ser desplegadas en distintos lugares.

Dado el esfuerzo que implica organizarlas, hay que maximizar al máximo su rendimiento.

Sus ventajas consisten en que:

- Puede ser vista por un gran número de personas y en sitios diferentes.
- Los costes de producción pueden ser compartidos por los museos que se beneficien de ella, a los que incluso puede repercutírseles un coste de alquiler; por ello mismo pueden gozar de publicaciones complementarias.
- Es una oportunidad para promocionar el museo a mayor escala.
- Satisfacen las directrices políticas para divulgar el patrimonio.
- Estimulan la organización de otras.

Mientras que entre sus desventajas se encuentran: la inseguridad de los objetos en itinerancia, y una desatención para con los visitantes ordinarios del museo, que se ven privados de las piezas mejores.

Una exposición itinerante exige además:

- Una estructura fácilmente montable y desmontable.
- Prever la conexión de unidades suplementarias optativas.
- Un estudio de viabilidad, que valore el mercado y todos los gastos derivados de su organización y puesta a punto, con atención especial a la seguridad, la conservación y los embalajes; no se olvidarán las exigencias del mantenimiento.
- Elaborar un manual específico donde conste:
  - la exposición: su título, temas, listado de contenidos;
  - requisitos de espacio: seguridad de los suelos frente a los pesos...;

- servicios requeridos: potencia eléctrica...;
- requisitos de conservación y seguridad;
- mantenimientos previstos y responsabilidades;
- detalles de seguros;
- borrador de los términos del acuerdo;
- transporte;
- alquileres.

En su itinerancia deben evacuarse justificantes de recepción del material.

### **Exposiciones portátiles**

Son aquellas exposiciones pequeñas, autosuficientes, que pueden llevarse a cualquier sitio, pueden montarse, y, tras un período de tiempo de exposición, desmontadas y posiblemente devueltas a su punto de origen, para volver a ser utilizadas cuando hubiere menester.

Se diferencian de las anteriores por el tamaño, pues son normalmente muy pequeñas, quizás metidas en maletas, con el apoyo de unos gráficos, para de esta manera garantizarse un transporte seguro.

Para el museo son muy útiles, pues le permiten estar presente en eventos culturales de corta duración (ferias, etc.).

Su función es la de fomentar el interés por el museo, por su trabajo, sus colecciones, es decir, promocionar los servicios del museo y atraer visitantes al mismo.

En razón a su tamaño y fragilidad no es aconsejable incluir en ellas objetos de valor.

### **Exposiciones móviles**

Son aquellas exposiciones autosuficientes que suelen instalarse en autobuses y trenes y, merced a su movilidad, pueden acudir a cualquier situación que se presente: fiestas, muestras, ferias o allí donde la gente vive, en el corazón mismo de la comunidad.

Resumen el contenido de un museo: objetos procedentes de las colecciones, material interpretativo, libros etc., incluso pueden estar dotadas de talleres o de otros servicios museológicos. Su diseño prevé hasta su ampliación.

## **Objetos y exposiciones en préstamo**

Se denomina así a aquellos artículos de los fondos de los museos que pueden ser solicitados en préstamo por organizaciones ajenas al museo o por individuos a título personal, normalmente para utilizarlos para enseñanza o estudio en una facultad o escuela. Van acompañados por algún material explicativo.

Suele tratarse de copias, que pueden desplegarse formando mini-exposiciones, cuyos objetos pueden ser analizados y manipulados por los alumnos. Ello da pie a hablar de otro tipo de exposiciones: exposiciones de objetos originales o exposiciones de reproducciones, así como de exposiciones mixtas, y de otras virtuales, de acuerdo con la existencia aparente y no real de lo expuesto.

También existe en algunos países el servicio de préstamo de obra gráfica.

## **CLASES DE EXPOSICIONES**

En tanto que la forma de la exposición hace referencia a los aspectos relacionados con la duración y emplazamiento de la exposición, su clase se refiere al concepto mismo de la exposición y a la respuesta que se pretende conseguir de los espectadores : emotiva, didáctica o de entretenimiento (categorías que no son excluyentes entre si).

### **EXPOSICIONES EMOTIVAS:**

Van dirigidas a provocar una reacción emotiva en el espectador.

Son de dos tipos:

- *Estéticas*: interesadas en el efecto que tiene en el espectador la confrontación con un objeto de belleza. Requiere una presentación muy cuidada, en un marco tranquilo y neutral, donde puedan exponerse pocos objetos de manera visual y con una ambientación agradable.
- *Evocadoras o románticas*: buscan suscitar emociones en el espectador recreando una atmósfera de forma teatral, de manera que pueda evocar una época, un país, un estilo artístico particular o una escena. Facilita la comprensión a través de la evocación y la asociación, no a través del despliegue de textos informativos.

### **EXPOSICIONES DIDÁCTICAS:**

Dirigidas a la transmisión de la información. Su objetivo es instruir y educar. Fomentan en el espectador un proceso de aprendizaje, cuando no de reflexión, en el que el estímulo intelectual es muy importante.

## EXPOSICIONES COMO ENTRETENIMIENTO:

Van dirigidas a la esencia misma del museo, cuyo objetivo único no es instruir por instruir sino lograrlo mediante el entretenimiento y la diversión.

Este tipo de exposiciones buscan presentaciones de tipo teatral o humorístico, cuyo objetivo principal es ofrecer diversión y entretenimiento.

## OTRAS CATEGORÍAS:

### Interactivas

Aquellas que involucran al espectador en actividades que implican una acción tanto intelectual como física. Así deben considerarse las muestras basadas en ordenadores, que son de consulta forzosamente individual.

### Reactivas

Aquellas que automáticamente se ponen en marcha ante la llegada del visitante.

### Dinámicas

Exposiciones que se mueven, animadas por medios mecánicos o manipulables por el propio visitante.

### Centradas en el objeto

Las exposiciones se basan en los objetos que constituyen el elemento básico y tienen preponderancia sobre cualquier medio interpretativo. Frecuentes en el campo artístico.

### Sistemáticas

El conjunto de objetos constituye su punto de partida. También pueden calificarse de generalistas o, por el contrario, si su visión se reduce a un solo campo, recibirán el nombre de monográficas.

## Temáticas

Parten de una línea temática y recurren a los objetos para ilustrar el tema. El tema es el enlace entre los objetos trabados en una secuencia lineal.

También reciben el nombre de exposiciones temáticas o interpretativas aquellas que se organizan sin objetos —sólo con medios y soportes de variada tecnología, interactivos sobre todo—, con el único fin de establecer una serie de relaciones con el público mediante el puro ejercicio de la representación práctica.

Variantes de exposiciones temáticas son: las exposiciones de tesis, cuando se apuesta por una posición o enfoque personal del mensaje; las exposiciones contextualizadas, cuando el hilo conductor se muestra interrelacionado (y si es con el medio ambiente natural será ecológica); polivalentes, si permiten diversos niveles de lectura; especiales, si su objetivo es una visión muy particularizada.

## Participativas

Buscan involucrar al visitante a través del sentido del tacto.

## EL PROYECTO EXPOSITIVO

Ha de reflejar la definición del problema de la exposición. Asumirá la forma de documento escrito y será redactado por el conservador con ayuda del diseñador y de los especialistas que se desee involucrar en el mismo. No hace falta decir que ha de ser realista.

El proyecto tiene las funciones de ofrecer al diseñador una definición del problema que se quiere resolver; y de permitir u obligar a los impulsores del proyecto a aclarar sus ideas y a comprometerlos a tomar decisiones firmes sobre la naturaleza del proyecto.

Sirve así tanto al conservador como al diseñador. Ambos tienen que trabajar con una finalidad común.

## ¿QUÉ FORMA Y CONTENIDO DEBE TENER EL PROYECTO DE UNA EXPOSICIÓN?

Tendrá la forma de un trabajo bien pensado, de carácter instructivo y escrito en hojas Din- A4 mediante ordenador, en el que constará una página para el título y un índice de contenidos, con cada sección adecuadamente codificada, y los párrafos numerados. Es decir: será un documento funcional y de trabajo por encima de todo. Puede llevar apéndices.

## EL PROYECTO CONSTARÁ DE LOS SIGUIENTES APARTADOS:

- *Título y naturaleza del proyecto.* Un buen título ayuda a difundir la exposición. Se definirá el enfoque de la exposición: estético, evocador, didáctico o de simple diversión, así como otros detalles sobre el contenido general de la exposición.
- *Finalidad* de la exposición, con una suma de objetivos y de fines realistas.
- *Público:* el proyecto debe dar información sobre el público al que va dirigida la exposición :
  - A. Edad del público, pues la edad psicológica del mismo condicionará los contenidos.
  - B. Ergonomía: en función de la edad y del tipo de público se hará que la muestra sea funcional.
  - C. Previsión del número de visitantes: esto es útil saberlo para prever el tamaño de los pasillos, la existencia de colas de espera, la posibilidad de grupos de visitantes etc., pues ello repercutirá en el diseño.
  - D. Motivación: un público preparado exigirá un tipo de exposición diferente a la que demandaría un público más apático.
  - E. Nivel de conocimiento: es el caso anterior.
  - F. Inteligencia: el nivel de inteligencia de los visitantes repercutirá en su agilidad mental para captar los mensajes de la exposición.
  - G. Edad de lectura: como en el caso anterior, la edad de lectura de los individuos repercutirá en la apreciación de lo expuesto.
  - H. Sexo: puede condicionar el contenido de la exposición y su interpretación.
  - I. Los discapacitados demandarán accesos y espacios de visión propios, exigirán un planteamiento exclusivo de la comunicación.
  - J. Procedencia de los visitantes y lengua: habrán de considerarse la lengua o lenguas familiares de los visitantes, como también sus características culturales y costumbres.
- *Contexto y las directrices básicas:* aclarar la forma en que el proyecto se relaciona con el plan de comunicaciones del museo. Así pues, la relación de esta exposición con otras exposiciones, publicaciones y otros servicios del museo (relación filosófica, estilística...) o de un ámbito más amplio, como pueda ser el de su comunidad. Habrá de analizarse el papel que se quiere represente esta exposición en el museo, la localidad, la región o más allá de sus fronteras.

- *Diseño*: si interesa que se identifique con el «estilo de la casa» o se diferencie de él.
- *Duración y reutilización*: prever la duración, ya que afecta a la selección de las piezas, y si la exposición será utilizada en otros espacios, lo que afectaría a su diseño.
- *Ubicación*: se contemplarán el espacio en relación al modelo de circulación del museo, la localización de las entradas y salidas, la firmeza del suelo, el acceso para objetos de gran tamaño, las prestaciones eléctricas etc.
- *Legislación*: habrá que estudiar la legislación en términos de incendios, urbanismo, planificación, patrimonio, salud, seguridad...
- *Seguridad*: se incluirán definiciones sobre la seguridad del conjunto y de algunas piezas en particular. Ello puede demandar, por ejemplo, circuito cerrado de TV.
- *Conservación*: se incluirán definiciones sobre las condiciones medioambientales necesarias.
- *Mantenimiento y reglaje*: de la exposición y de algunos aparatos (equipo de ordenadores, iluminación...).
- *Evaluación*: se puede hacer referencia a los procedimientos y criterios para proceder a una evaluación posterior, relacionada con la finalidad general de la exposición.
- *Programa*: el estudio de viabilidad habrá dado lugar a un avance de programación. El programa incluido en el proyecto podrá ser ahora más detallado.
- *Procedimiento administrativo*: dejar constancia del procedimiento administrativo al que está sujeto el proyecto, contratos que será necesario hacer...
- *Tema y concepto*: debería especificarse el tema de la exposición y ofrecerse un plan conceptual que ilustrara, a ser posible mediante gráficos, las relaciones entre las diferentes áreas temáticas.
- *Contenido de la exposición*: se presentará una lista de contenidos, sección por sección, con las piezas codificadas.
- *Otras cuestiones*: el proyecto puede extenderse a otras cuestiones tales como los catálogos de la exposición, folletos, carteles y publicidad, material pedagógico, recuerdos, etc.

Si todos estos pasos se dan con la debida disciplina, es muy probable que la exposición resulte efectiva.

¿En que consiste la efectividad de una exposición? Para Belcher, la efectividad equivale a una «evaluación de lo bien que realiza sus distintas funciones y, en particular, de lo bien que lo hace en relación con sus objetivos y fines manifiestos». Mientras que para Shettel la efectividad consiste: 1º En atraer en el primer momento al espectador; 2º En mantener esa atracción; y 3º En hacer el máximo uso de la cantidad de aprendizaje relevante conseguida por el espectador.

## SU INCLUSIÓN DENTRO DEL PLAN GENERAL DE EXPOSICIONES DEL MUSEO

Supuesta la integración del proyecto expositivo en el plan general de exposiciones del museo, será preciso tener presente otras decisiones que afectan a éste. En primer lugar, los

### FACTORES QUE REPERCUTEN SOBRE DICHO PLAN:

- La naturaleza y características de sus fondos harán depender la forma de comunicar del museo.
- La conciencia de la ubicación del museo (gran ciudad, capital de provincia o local) y, por lo tanto, de sus ventajas y desventajas y de la repercusión sobre los visitantes.
- Las características de los visitantes y su comportamiento.
- Los puntos de vista del órgano que financia.
- El presupuesto dado y el espacio disponible.
- Los especialistas necesarios, tales como diseñadores y pedagogos, que son los comunicadores por excelencia

### EL EQUIPO DE LA EXPOSICIÓN:

La exposición es un trabajo en equipo, lo que permite superar problemas asociados con la envidia, la ambición y el estatus.

En un museo de tamaño medio, las personas a cuyo cargo estará la preparación de la exposición serán, según Belcher:

- *El director del museo*: iniciará el proyecto, lo supervisará, conseguirá los acuerdos y autorizaciones precisas para comprometer gastos según las directrices, estará presto a intervenir si se crean disputas o surgen problemas de cualquier tipo.
- *El conservador*: Ofrecerá información especializada y asumirá las investigaciones. Es la persona que más contribuye al proyecto: identifica,

localiza, selecciona y negocia la adquisición o préstamo del material a exponer. Ofrecerá borradores para rótulos, referencias para ilustraciones, colaborará con el diseñador.

- *El diseñador de la exposición:* colabora con el proyecto desde el estudio de su viabilidad. Investiga los métodos de exposición, materiales y soluciones.
- *El diseñador gráfico:* ayudante del anterior en la definición de paneles, logos, publicidad, etc.
- *El restaurador:* prepara los objetos seleccionados para la exposición por el conservador y aconseja sobre las condiciones ambientales de la exposición.
- *El responsable de seguridad:* asesora en su especialidad tanto al conservador como al diseñador.
- *El pedagogo:* aporta al proyecto el conocimiento especializado de los aspectos educativos, tanto en el tema objeto de exposición como de la propia exposición. Colabora en la investigación. Idea los materiales educativos.
- *El redactor del catálogo,* si lo hubiera, se coordinará con los conservadores y diseñador.
- *El personal de producción* o técnico que pondrá en práctica la propuesta del diseño inicial (fotógrafos, dibujantes, maquetistas, taxidermistas, ebanistas, electricistas, informáticos...).
- *El personal de mantenimiento:* asesores del diseñador en métodos y costes de mantenimiento (en relación a iluminación, electrónica, audiovisuales, decoración, grafismo...).
- *El responsable de marketing:* colabora con el diseñador a efectos de evaluación y de investigación de mercado.
- *Asesores varios,* para revisar el proyecto de exposición. Para que el grupo funcione será preciso definir áreas de responsabilidad y tomas de decisiones, que haya una buena relación entre los miembros del equipo y puestas en común informativas.

#### LAS ETAPAS A CONTEMPLAR EN LA PREPARACIÓN DE UNA EXPOSICIÓN:

La producción de una exposición es una operación compleja que involucra a mucha gente en la programación, el diseño y la manufactura de cientos de componentes.

Según Belcher, las etapas en la preparación de una exposición típica dentro del museo son las siguientes:

1. *Reconocimiento de la necesidad de la exposición*, en conexión al plan estratégico del museo, con el que debe ser coherente.
2. *Valoración previa de la propuesta*: se valorará el tema propuesto en relación a la política de exposiciones del museo, a la adecuación de espacios exigida, al público potencialmente interesado, a la ubicación, a las fechas de su celebración y al presupuesto.
3. *Estudio de viabilidad*: exige bosquejar el proyecto, definiendo sus objetivos y finalidades, además de la disponibilidad de las piezas a exponer, sus necesidades de conservación y de seguridad, la disposición e implicación del personal, la ubicación, las fechas y el coste total. La viabilidad de estas cuestiones debe ser analizada.
4. *Valoración del estudio de viabilidad*: el estudio de viabilidad deberá aceptarse; paralelamente se nombrará al personal necesario para llevar a cabo la exposición y se realizarán gestiones conducentes al patrocinio.
5. *Nueva investigación*: quizás sea necesaria una investigación de determinados aspectos de otras exposiciones, que será llevada a cabo por el conservador y el diseñador; es el momento de buscar el asesoramiento de especialistas.
6. *Bases de la comunicación*: como paso previo a la redacción del proyecto final, quizás se haga necesario hacer un esquema provisional del mismo, con una selección previa de las piezas a incluir en la exposición.
7. *Conservación*: identificadas las piezas que figurarán en la exposición, pueden empezar ya los trabajos de prepararlas para su muestra.
8. *Elaboración del proyecto*: los objetivos y finalidades de la exposición se desarrollarán con todo detalle en un documento al que llamaremos «proyecto», donde se incluye toda la información necesaria para permitir al diseñador comprender el problema para formular una solución de diseño. Esta es una etapa tan fundamental que la calidad de la exposición dependerá de la fortuna del proyecto. El proyecto es redactado por el conservador con la ayuda de los especialistas adecuados, en especial con el asesoramiento del diseñador. Este realizará un estudio previo del lugar donde se desea ubicar la exposición.
9. *El diseño de la exposición*: con el proyecto en la mano, el diseñador fijará las primeras ideas e iniciará los trabajos en la solución del diseño. Probablemente las preocupaciones del diseñador sean: la conceptualización del conjunto, la ubicación de cada sección de la exposición, un modelo de circulación para las visitas y el tipo de estructura

prevista. A continuación vendrá el desarrollo de los gráficos, la visualización de la exposición por medio de maquetas y presentaciones varias, así como una aproximación a costes reales de estos trabajos. Esto puede implicar una revisión final del proyecto, antes de someterlo a la aprobación de la autoridad competente.

10. *Aprobación formal*: antes de proceder a la misma, es posible que el diseñador quiera asegurarse el apoyo de los responsables de planificación del museo, tras de lo cual vendrán las sucesivas aprobaciones del proyecto: de la dirección del museo, de su consejo de dirección y de sus patrocinadores, quienes a su vez pueden hacer matizaciones a la propuesta final.
11. *Culminación de la propuesta*: tras la aprobación del esquema de diseño son necesarias algunas actuaciones, como la selección de piezas, el cierre de los acuerdos de su cesión, ultimar los textos e ilustraciones de la exposición, disponer los gráficos, puesta a prueba de las maquetas...Es una fase de intenso trabajo, con toma de decisiones importantes. Cualquier error en esta fase se paga caro.
12. *Concurso y pliego de condiciones*: si algunos trabajos van a realizarlos contratistas ajenos al museo, hay que elaborar los pliegos de condiciones, con las especificaciones y los dibujos correspondientes, que luego se remitirán a las empresas concursantes interesadas. Esta etapa puede llevar varias semanas. Una vez recibidas las ofertas, es posible que haya que realizar algunos ajustes presupuestarios. Puestos de acuerdo en los costes, fechas de entrega y demás, se pueden adjudicar los trabajos a las propuestas de contrata más ventajosas.
13. *Montaje*: iniciada la tarea de montaje, el diseñador se hace cargo de la supervisión de todos los niveles del trabajo. Será una etapa frenética, con la construcción de elementos dentro y fuera del museo, incluidas las instalaciones de iluminación, seguridad y climatización. Terminado el montaje, la responsabilidad pasa al museo (seguros...).
14. *Inauguración, supervisión del funcionamiento y mantenimiento*: esta fase última comprende los preparativos para la apertura (incluido el material impreso), a fecha fija. Avances de publicidad, invitaciones, materiales visuales para los medios de comunicación, esquemas que permitan evaluar la exposición, formación de equipos de mantenimiento o liquidación de cuentas y de archivos. Debería hacerse un reportaje fotográfico de la exposición. Lo ideal sería que pudiera aprovecharse del proyecto tanto como se pueda para posibles aplicaciones futuras.

Resumiendo el contenido de lo dicho, y según Burkaw, una exposición deberá:

- Estar protegida para ser segura.
- Ser visible.
- Atraer la mirada.
- Mostrar buena apariencia.
- Captar la atención.
- Ser útil y provechosa.
- Y resultar muy agradable
- 

## **Las Exposiciones Temporales: Pasado, presente y futuro**

### **I. Consideraciones generales: Organización y desarrollo de una exposición temporal.**

El título del presente Curso: “Exposiciones temporales y Conservación del Patrimonio” nos lleva de inmediato a pensar en exposiciones temporales de obras de arte, circunstancia que se confirma cuando leemos los títulos de las restantes conferencias, dedicadas a analizar todos y cada uno de los muchos aspectos (científicos, tecnológicos, económicos y humanos) que intervienen en el complejo y delicado proceso de la organización de una Exposición Temporal, la mayor parte de los cuales pasan sin duda desapercibidos o son totalmente ignorados por el público destinado a consumir el producto una vez elaborado, entre los que incluyo también a muchos especialistas en historia general o en historia del arte.

Una exposición temporal nace siempre de una idea o argumento expositivo, cuya planificación y desarrollo corre a cargo del comisario de la misma. Pero, como es obvio, no basta con tener una idea, por más brillante que ésta sea desde el punto de vista científico o de su oportunidad divulgativa. Hace falta también contar con un apoyo financiero, cuya envergadura dependerá de la propia envergadura del argumento y del material seleccionado para presentarlo al público, siendo éste un factor determinante para poder establecer el coste económico del proyecto. La clave estará, por tanto, en conseguir el dinero suficiente para montar una Exposición Temporal, que -como todos sabemos- son iniciativas culturales sin ánimo de lucro y tienen como finalidad fundamental la promoción del conocimiento científico, la difusión de la cultura y el acceso de todos los ciudadanos al patrimonio histórico y artístico heredado,

así como a las obras o experiencias artísticas que continúan incrementándolo en la actualidad.

Una vez que se ha puesto en marcha el “engranaje expositivo” será necesaria la presencia de estudiosos en la materia para documentar y completar el argumento definido por el comisario, estableciendo el listado de piezas necesarias para la Exposición. Una vez fijado éste, corresponderá al responsable de la coordinación la ardua tarea de contactar con las entidades prestadoras, a fin de confirmar la disponibilidad del préstamo y las condiciones del mismo, así como fijar las circunstancias de aseguración y transporte de las obras solicitadas, garantizando que su ida y vuelta desde y hasta el lugar de procedencia (lo que se conoce con la expresión “clavo a clavo”) se efectúe con las máximas condiciones de seguridad. En relación con este punto, tendrán que establecerse las condiciones de embalaje, traslado, montaje y desmontaje de las obras, una tarea delicadísima y crucial, que debe quedar siempre en manos de empresas y personas expertas, pues del sistema utilizado para el desplazamiento dependerá también la óptima conservación del objeto expositivo, cuya manipulación deberá realizarse siempre en presencia del “correo” y de un restaurador.

El “correo” es la persona que suele acompañar a la obra durante su desplazamiento, supervisando toda la documentación necesaria para el caso y supervisando también la correcta manipulación y presentación al público del objeto en cuestión, en las condiciones –de luz, humedad, seguridad, etc.- fijadas por la entidad propietaria del mismo.

El restaurador, por su parte, se responsabiliza de documentar al detalle el estado de conservación de la obra en el momento en que sale de su lugar habitual de residencia, en el momento en que llega a su sede provisional, en el transcurso de la exposición y al final de la misma, cuando es devuelto a su lugar de origen.

En el proceso, que siempre estará supervisado por el comisario como responsable científico del mismo, intervendrá también necesariamente el diseñador del montaje expositivo, por lo general un arquitecto, que teniendo en cuenta las condiciones de la sala (en cuanto a recorridos, iluminación, seguridad, capacidad, etc.), deberá proyectar la distribución de las piezas de acuerdo con el argumento científico de la Exposición y con la plena integración de cada pieza en el espacio arquitectónico de la sala y en el conjunto de las obras expuestas, sin ceder a la tentación de exhibir orgullosamente sus habilidades o de realizar

un montaje excesivo desde cualquier punto de vista, sino otorgando siempre el protagonismo a las obras y al hilo conductor que las reúne temporalmente en un espacio distinto –y también de un modo distinto- al suyo habitual.

Mientras se ultiman todos estos aspectos del proyecto, un diseñador gráfico se encargará –también con intervención del comisario- de fijar la imagen pública de la Exposición, mediante un cartel suficientemente claro y atractivo como para conseguir captar la atención del público y fomentar la visita a la Exposición. Simultáneamente a estos preparativos, se irá elaborando el catálogo con la participación del comisario y otros estudiosos expertos en la materia objeto de la Exposición Temporal y con la relación de todas las piezas incluidas en la misma, que pueden gozar o no de un estudio individualizado en el dicho catálogo. Por último, se preparará también un folleto o tríptico de mano con los datos esenciales de la Exposición (sede, horario, fechas, etc.) y un breve resumen explicativo de la misma, que se entregará gratuitamente a los visitantes al tiempo de adquirir su entrada.

Cuando la Exposición concluye vuelve a ponerse en marcha el complejo engranaje que hizo posible su presentación al público. Es el llamado desmontaje, la fase en la que las piezas vuelven a su sitio habitual y la sala queda lista otra vez para recibir un nuevo evento.

## II. El auge de las Exposiciones Temporales de obras de arte:

Durante mucho tiempo, decir Exposición Temporal era decir Exposición Temporal de objetos artísticos de muy diversa especie y cronología o bien de valiosos objetos históricos (tales como testamentos, codicilos, manifiestos y cualquier otro tipo de documento de carácter literario). Aunque hoy en día éste sigue siendo el criterio dominante en la organización de Exposiciones Temporales, lo cierto es que la paulatina transformación de las Exposiciones en un auténtico fenómeno de masas ha propiciado la acentuación del carácter divulgativo de las mismas, la ampliación de su espectro temático y la consiguiente incorporación de las nuevas tecnologías al servicio de la difusión y consumo de una idea o argumento científico, coincidiendo

–al menos en nuestro país- con el auge de los llamados “centros de interpretación” y con el nacimiento de nuevos museos –de carácter esencialmente pedagógico- que pueden llegar a originarse sin contar previamente con un fondo de piezas u obras originales. De esta forma, hoy puede darse también la circunstancia –que vivimos cada vez con más frecuencia- de que la Exposición Temporal, sin ceder un ápice en su interés y en el rigor de su argumento científico, esté compuesta exclusivamente por objetos y paneles explicativos realizados ex profeso para la ocasión. También es cada vez

más frecuente que se entremezclen ambos sistemas y que la presentación al público de un argumento mediante objetos de arte, sea completada con la exhibición de documentales, vídeos, maquetas o paneles explicativos, que tratan en su conjunto de hacer más asequible el contenido de la Exposición, su propio recorrido y su comprensión a un público masivo y no especializado, que abarrotan hoy en día las salas de exposiciones temporales.

Se da la paradoja, experimentada seguramente por todos nosotros, que ese mismo público –o, al menos, una parte importante del mismo– no asiste con idéntica frecuencia, entusiasmo y me atrevería a decir que capacidad de sacrificio (dado el tremendo esfuerzo que debemos realizar muchas veces para acceder a una Exposición Temporal) a visitar los museos, galerías e instituciones donde residen habitualmente muchas de las obras de arte que se exhiben temporalmente, siendo quizá el hecho mismo de la temporalidad, así como el fuerte dispositivo publicitario que enmarca las Exposiciones Temporales, y la rareza misma del acontecimiento –muchas veces presentado como irrepetible– lo que nos empuja a unos y a otros, expertos, aficionados o curiosos, a considerar las Exposiciones Temporales como una cita de obligado cumplimiento.

Llegados a este punto, cabe pensar que la visita a una Exposición Temporal, especialmente si ha sido bendecida por la prensa y los otros medios de comunicación y si se realiza en una sede de reconocido prestigio, no se percibe ya como un acto íntimo de aprovechamiento estético e intelectual, sino que se ha convertido también en un acontecimiento social, similar al que obliga a los turistas a visitar por vez primera un museo cuando se encuentran a miles de kilómetros de su lugar de origen y cuando nunca antes habían experimentado tal necesidad. Nadie concibe estar en Florencia una semana y dedicarse sólo a recorrer sus calles, frecuentar sus lugares de ocio, pasear, observar la ciudad y sus gentes, y pasar de largo por el museo de los Uffizzi. Por el contrario, dedicarán un día agotador a recorrer sus salas a una velocidad inusitada, engullendo una información que, tal vez, no serán capaces de digerir y disfrutar como se merece y que sólo les producirá –en algunos casos– un malestar parecido al vértigo y una cierta sensación de frustración.

Sin duda, hoy estamos viviendo un momento de cambio en el mundo de las Exposiciones Temporales que nos obliga, a quienes nos vemos involucrados en él de una u otra forma (también como visitantes), a reflexionar sobre la naturaleza misma de tales eventos y sobre su significado actual en la sociedad de consumo. Para todos nosotros, expertos o aficionados, constituye sin duda

una ocasión única -y a menudo irrepetible- la posibilidad de ver reunidas en una misma sala un conjunto de piezas excepcionales a cuya visión de conjunto difícilmente tendríamos acceso de otra manera. También es cierto, sin embargo, que el mero recorrido por las salas se convierte muchas veces en un penoso “vía crucis”, donde apenas disponemos del tiempo imprescindible para observar detenidamente cada pieza y para valorar el nuevo y potencial significado que puede llegar a adquirir en su actual contexto expositivo y bajo el prisma del actual punto de vista del comisario.

Es evidente que la solución, en ningún caso, puede pasar por la limitación de visitas a unas obras que son patrimonio cultural de toda la sociedad, aunque quizá convendría –en bien de todos- empezar por relajar la tensión cultural que gravita inevitablemente sobre este tipo de eventos, propiciando su consumo masivo y muchas veces indiscriminado. También debe tenerse en cuenta, a este respecto, la diversidad del público que asiste hoy a las Exposiciones Temporales y la consiguiente variedad de objetivos y niveles de lectura que éstas deberían ofrecer para satisfacer a todo el grupo, debiendo quizá plantearse otros sistemas alternativos de difusión del conocimiento, en la línea de algunas experiencias pioneras que aprovechan los últimos avances de la tecnología audiovisual y de los modernos sistemas electrónicos de representación virtual para presentar al público general un determinado aspecto de la realidad física, sea ésta de carácter científico, histórico o artístico.

El problema es, sin duda, muy complejo, pues no debemos olvidar tampoco que el baremo por el que se mide el éxito o el fracaso de una Exposición Temporal no radica únicamente en los criterios científicos de la misma ni en su aceptación o no por parte de la restringida comunidad de expertos que forman parte de un determinado área de conocimiento. El éxito o fracaso de una Exposición Temporal, como sabemos muy bien quienes hemos participado en la organización de algunas de ellas, se mide por la afluencia de público, anteponiéndose el aspecto cuantitativo al cualitativo o a cualquier otro y generándose, en cierto sentido, una contradicción potencialmente insalvable.

La solución, en cualquier caso, rebasará los límites de la comunidad de expertos, así como también los objetivos de las entidades organizadoras, muchas veces con inevitables implicaciones políticas e ideológicas, y deberá surgir del consenso de ambas partes con otras dedicadas a valorar la actualidad de este fenómeno de las Exposiciones Temporales desde el punto de vista pedagógico y sociológico, no sólo desde el punto de vista de la difusión cultural. Aunque este

tema, que sólo apunto como una invitación para la reflexión, excede sin duda el ámbito de las Exposiciones Temporales de obras de arte que hoy nos reúne.

### III. Origen y desarrollo histórico de las Exposiciones Temporales:

Las Exposiciones Temporales de obras de arte, tal y como hoy las concebimos, tienen un origen bastante antiguo y ya se conocen manifestaciones de este tipo en la Venecia del siglo XVIII, aunque con un carácter mucho más restringido y destinadas, por lo general, a un público culto y minoritario. Estas Exposiciones surgieron como iniciativas privadas de instituciones o coleccionistas que deseaban exhibir públicamente sus tesoros, si bien a lo largo del siglo XIX –y como consecuencia de su buena aceptación general y de su rendimiento “publicitario”- se convirtieron en una tarea primordial de algunas instituciones públicas y de los principales museos de arte. Al calor de la consolidación de la Historia del Arte como disciplina científica y al hilo de las diversas corrientes historiográficas que iban surgiendo para explicar la importancia y repercusión de ciertos fenómenos artísticos, comenzaron a proliferar las Exposiciones Temporales sobre grandes maestros de la Historia del Arte o sobre todo un periodo histórico artístico completo, cuya revisión venía facilitada por el evento expositivo. Surgen así en el siglo XIX las grandes exposiciones conmemorativas sobre pintores como Rubens o Rembrandt o la gran exposición sobre el arte sienés, así como otras mucho más modestas impulsadas por galerías comerciales londinenses .

El denominador común de estas primeras Exposiciones artísticas Temporales fue su unánime dedicación a los denominados “maestros antiguos”, un concepto cuyo origen -como muy bien explica Francis Haskell en su libro *El museo efímero*- puede rastrearse en la Italia del siglo XVI. Haskell dedica su libro con exclusividad a estas manifestaciones, un marco de actuación que hoy se ve con mucho rebasado por el auge de otro tipo de exposiciones culturales, de más amplio espectro, que también forman parte del empeño profesional del historiador del arte, involucrado generalmente en ellas en calidad de documentalista, comisario o colaborador del catálogo. “Por encima de todo, una exposición de maestros antiguos –afirma Haskell- es un acontecimiento importante porque reúne, en un espacio claramente definido, un número de obras de arte que originalmente habían sido concebidas para ser contempladas en emplazamientos completamente distintos. Sus precedentes más evidentes

deben buscarse en la costumbre ya arraigada de antiguo que consistía en despojar de sus imágenes a iglesias, templos, monumentos cívicos o residencias personales para las que habían sido encargadas con el fin de incluirlas en colecciones privadas y, más tarde, en museos públicos”.

A continuación, Haskell realiza un análisis profundo y crítico sobre la evolución de tales exposiciones, hijas de las primeras galerías de arte privadas, de las que se diferenciaban fundamentalmente por su carácter eventual o efímero, trazando un arco cronológico que abarca desde los antiguos salones comerciales italianos del siglo XVII hasta las más recientes exposiciones antológicas de grandes maestros como Poussin (París, 1960) o Tiziano (Palacio Ducal de Venecia, 1990). En las páginas de su espléndido libro, Haskell recorre las principales exposiciones de maestros antiguos celebradas a lo largo del tiempo y señala en cada caso las muchas implicaciones políticas, económicas, sociales y también culturales de unos eventos que, como aficionado y espectador, fueron capaces de proporcionarle grandes satisfacciones intelectuales y estéticas, aunque como científico y amante del arte le proporcionaron también serios escrúpulos y duras críticas sobre la validez y la eficacia de estas manifestaciones.

La brillantez y el ojo clínico de este maestro de historiadores queda de manifiesto en el certero retrato que pinta con el trasfondo de una Exposición Temporal cualquiera: “A muchos kilómetros por encima de nosotros, los aviones vuelan por el cielo cargados de Tizianos y Poussines, Van Dycks y Goyas. Mientras tanto, en tierra, los conservadores de los museos y galerías de Europa y los Estados Unidos supervisan el traslado de las pinturas que habitualmente cuelgan de sus salas hacia inaccesibles y abarrotados almacenes y redactan afanosamente largas etiquetas explicativas. Los contables calculan el déficit aproximado del presupuesto de ese año y lamentan el fracaso de las negociaciones por el Monet o el Van Gogh, mientras que los impresores hacen horas extraordinarias para cerciorarse de que los voluminosos catálogos estarán listos según lo previsto, los conserjes de los hoteles aceptan con entusiasmo, o rechazan con pesar, un gran número de reservas imprevistas, y los académicos dan los últimos retoques que en breve leerán al inevitable auditorio”

La estampa, magníficamente descrita, refleja la realidad de la organización de una exposición temporal sobre maestros antiguos, pero no sólo eso, ya que es perfectamente aplicable a cualquiera de las innumerables exposiciones temporales que cada día se inauguran dentro y fuera de nuestro país con piezas históricas o artísticas de incalculable valor y de imposible restitución.

El auge de los Museos estables y el acercamiento de las obras de arte a la vida cotidiana ha contribuido a reforzar un fenómeno paralelo y de extraordinaria actualidad –aunque no exento de polémica- como es el de las Exposiciones temporales. Estas instalaciones provisionales permiten, sin duda, nuevas aproximaciones a viejos problemas historiográficos y nuevas lecturas del significado global de la obra de arte por parte de los expertos, que disfrutan la ocasión de ver reunidas en un mismo espacio expositivo obras de muy diversa procedencia. Sin embargo, estos museos efímeros reclaman también la atención de un público variopinto y no especializado y se han convertido, hoy por hoy, en un auténtico fenómeno mediático y de masas, exigiendo a los organizadores una continua reflexión sobre los problemas museográficos propios de las Exposiciones Temporales.

La creciente demanda de estos “museos efímeros”, dentro y fuera de España, nos obliga hoy a reflexionar sobre la dificultad intrínseca de expresar ciertas ideas y conceptos historiográficos por medio de un lenguaje expositivo que debe gozar –al mismo tiempo- de un rigor científico imprescindible y de una puesta en escena clara y sugestiva, susceptible de hacer llegar el argumento expositivo a un público general. En la actualidad, y pasado ya el carácter eminentemente culto, minoritario y restringido que caracterizó las primeras exposiciones artísticas, éstas parecen haber adquirido el compromiso de divulgar un conocimiento cultural que es patrimonio de toda la sociedad, y tienen una vocación de servicio público que les obliga a satisfacer simultáneamente los intereses de los expertos y la curiosidad de los aficionados.

Basta echar un vistazo a los periódicos del día para confirmar que no todas las Exposiciones Temporales tienen como argumento la presentación –con carácter monográfico- de la obra de los grandes maestros, antiguos o modernos, si bien éstas siguen ocupando un lugar destacado en el ranking de las Exposiciones Temporales. Por la magnitud de las obras expuestas y por los elevados costes que genera su traslado, aseguración y montaje, así como por las muchas implicaciones políticas que siguen teniendo estas Exposiciones Temporales, su organización ha quedado prácticamente reservada a un pequeño club de privilegiados, entre los que se cuentan los grandes museos nacionales e instituciones públicas de carácter estatal o bien los museos e instituciones privadas de gran magnitud, aquellos cuyos fondos tienen capacidad suficiente como para soportar el traslado eventual de algunas de sus obras y, al mismo tiempo, tienen obras de tal envergadura e importancia como para poder acceder al “intercambio” imprescindible con otros museos propietarios de grandes obras.

Los resultados están presentes en la mente de todos, que todavía podemos saborear y evocar la emoción y el interés que supieron despertar y todavía despiertan en nosotros muchas de estas Exposiciones Temporales, incluso aquellas que no hemos tenido ocasión de ver, pero cuyo catálogo nos da cumplida cuenta y razón del interés que tuvieron en su momento. Me refiero, por citar un ejemplo cercano, a la famosa –y, en cierto modo, ejemplar-exposición sobre “El antiguo Madrid”, organizada en el Museo Municipal de Madrid en 1926 por la Sociedad Española de Amigos del Arte, al hilo de la reciente adquisición del antiguo Hospicio de San Fernando por parte del Ayuntamiento madrileño, y que sirvió (entre otros fines) para lograr la plena reivindicación del arte barroco en Madrid y en el resto de España y para evitar la demolición completa del extraordinario edificio del Hospicio. Más próximas a nosotros, podemos recordar la espléndida Exposición “Reyes y Mecenas”, comisariada por Fernando Checa, que sirvió para estimular el conocimiento sobre una época crucial de nuestra cultura y nuestra historia, con nuevos planteamientos historiográficos y metodológicos, así como también los grandes eventos conmemorativos que dieron lugar a las Exposiciones sobre El Escorial, en 1986; sobre Felipe II en 1998 (de la que quiero destacar aquí, sin menoscabar el interés de todas las demás) la dedicada a los “Ingenios y las máquinas”, donde se apuntaban ya claramente las extraordinarias posibilidades pedagógicas de los nuevos métodos de difusión cultural, en especial las maquetas y artefactos contruidos ex profeso para ilustrar técnicas y conocimientos de épocas pasadas ya extinguidos. O la gran Exposición conmemorativa sobre Carlos V, celebrada en 2001, o la magnífica exposición destinada a recuperar la figura de Filippo Juvarra, en 1994, o, en fin, las grandes y espléndidas exposiciones que nos han servido para conmemorar, en los últimos años, los reinados de Carlos III, de Felipe V, de Fernando VI o de Isabel la Católica, siempre a propósito de un centenario. Muchas de ellas no van a la zaga de las grandes y famosas exposiciones temáticas que se organizan periódicamente en el Palazzo Grassi de Venecia y que constituyen también un foco de atracción cultural para una ciudad sobrada de atractivos turísticos.

Habría que concluir, a este respecto, que sobre nuestras cabezas no vuelan ya sólo los cuadros de Tiziano o de Poussin, sino también cálices, testamentos, misales, ropas litúrgicas, estatuas de alabastro y un sinfín de objetos preciados y apreciados –como no podría ser de otra manera- por millones de personas que también sucumben a la emoción de su contemplación.

#### IV. Exposiciones, muestras y otros eventos:

Pasando a otro orden de cosas, conviene aclarar ahora la distinción entre el término “exposición” y el término “muestra”, que a menudo usamos de un modo

indistinto y quizá influido por el término “*Mostra*” con el que se denominan en Italia a las Exposiciones Temporales. Ambas –tanto las exposiciones como las muestras- son manifestaciones de carácter público en las que se exhiben productos industriales, comerciales o artísticos. Aunque a veces se utilizan los dos términos como sinónimos, una “muestra”, en sentido estricto, supone la demostración de un producto durante cierto tiempo para promocionar su introducción en el mercado. Tal es, por ejemplo, la famosa Feria de Muestras de la ciudad de Zaragoza, donde periódicamente y en un recinto ferial estable y construido a propósito se presenta –mediante demostraciones públicas- la eficacia de un producto industrial o comercial novedoso. Ni que decir tiene que Madrid y otras muchas ciudades españolas y extranjeras recurren habitualmente a este sistema con los mismos fines, convirtiéndose el evento en un atractivo más de la ciudad que lo acoge y en foco de atención de todos los sectores (profesionales y consumidores) adscritos al ramo del producto objeto de la muestra, ya sea orfebrería, anticuariado, industria y tecnología, decoración, ocio y turismo o cualquier otro que pueda ocurrírseles.

Las Exposiciones, a diferencia de las muestras, son la exhibición temporal de mercancías o productos a gran escala y suelen durar varios días. Unas y otras –muestras y exposiciones- pueden tener carácter regional, nacional o internacional, y pueden ser monotemáticas o exponer gran variedad de artículos con un argumento común.

El origen de las muestras hay que buscarlo en las grandes ferias comerciales que surgieron en Europa durante la Edad Media y donde se vendían todo tipo de productos, siendo excepcionalmente importantes en nuestro ámbito cultural y en nuestro entorno geográfico las famosas ferias de Medina del Campo y otras similares que sirvieron para fomentar el intercambio comercial entre la Corona de Castilla y los Países Bajos y, al hilo de estas transacciones, para fomentar también el trasvase de productos artísticos y de las ideas que los habían inspirado, con evidente provecho económico y enriquecimiento cultural de todas las partes implicadas en el comercio. En estas ferias se comprobó que la muestra de productos aumentaba la venta de éstos, por lo que se fueron organizando exposiciones de mercancías con el único fin de promocionarlas y hacer publicidad de las mismas, sin la finalidad inmediata de comercializarlas, sino sólo de exhibirlas al público y darlas a conocer.

Las primeras exposiciones tuvieron lugar en Inglaterra en los años 1756 y 1757, y fueron organizadas por la Sociedad de Arte, que concedía premios a los mejores productos ingleses manufacturados. En 1798 se realizó una exposición en París,

con todos los productos fabricados en Francia, logrando un éxito tal que se organizó otra exposición ese mismo año. Tras una tercera, inaugurada por Napoleón Bonaparte en 1802, se decidió organizar este tipo de encuentros cada tres años. En Estados Unidos, el Instituto Franklin de Nueva York, creado en 1824, organizaba cada cierto tiempo exposiciones con los últimos avances científicos, y el Instituto Americano de Nueva York, creado en 1828, hacía muestras anuales para presentar los últimos inventos y productos industriales del país. En Gran Bretaña se organizaron exposiciones periódicas en ciudades como Birmingham, Liverpool y Manchester, y en Irlanda, la Real Sociedad de Dublín se encargó de organizarlas, a partir de 1829, con una frecuencia trienal en la propia ciudad de Dublín; al principio sólo se mostraban productos nacionales, pero más tarde fueron introduciéndose también productos extranjeros. Sin embargo, la importancia de este tipo de exposiciones de alcance local empezó a decaer a medida que cobraban importancia las exposiciones de mayor alcance, tanto de productos industriales como de obras de arte, que (cada vez con más frecuencia) organizaban los museos y bibliotecas públicas.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX cobraron importancia tres tipos de exposiciones. El primero consistía en la exposición de productos industriales, que pretendían promocionar y estimular una determinada industria o bien todas las industrias de una región o de un país. Recordemos a este respecto —y sólo para estimar la pervivencia de este tipo de eventos— la magnífica exposición sobre sillas y otros objetos de diseño doméstico producidos en el ámbito de las vanguardias históricas, que organizó el Museo de Artes Decorativas de Madrid hace unos años. El segundo tipo, muy común en Estados Unidos, era de carácter local y se consagraba a conmemorar algún acontecimiento histórico. Un modelo que prolifera actualmente entre nosotros y, de hecho, constituye la base de las grandes Exposiciones Temporales de patrocinio estatal. El tercer tipo, la exposición universal, tenía un alcance internacional, era organizada por un Estado y en ella se podían presentar todo tipo de productos o, incluso, conmemorar también un acontecimiento de alcance internacional. Este último grupo, el de las Exposiciones Universales, tuvo un alcance trascendental en Europa y América, donde ha pervivido hasta nuestros días, razón por la que le dedicaremos algo de nuestra atención.

Conviene destacar que, ya desde sus orígenes, las Exposiciones Universales estuvieron marcadas por una serie de circunstancias o rasgos específicos que, andando el tiempo, serían asumidos también como propios por las demás Exposiciones Temporales, incluidas las de objetos artísticos. El primero de ellos es, sin duda alguna, su cualidad de evento excepcional y multitudinario, no sólo

por el gran número de voluntades, expositores y productos que se suman en el proceso de organización y exhibición de una Exposición Temporal, sino también –y muy especialmente– por el extraordinario número de visitantes que convoca. Todo ello determina, a su vez, los otros dos rasgos más definitorios de las Exposiciones Temporales, sean o no de carácter universal: En primer lugar, la exigencia de una preparación rigurosa en todos los órdenes (técnicos, humanos, estéticos, divulgativos, de seguridad y transporte, etc.) y, en segundo lugar, una inversión económica extraordinaria, que la mayoría de las veces no resulta rentable a corto plazo.

A partir de la Exposición Universal de París de 1855, casi todas las que se organizaron después resultaron deficitarias, aunque siguieron haciéndose porque se consideraba que la publicidad y el turismo que atraían a la ciudad sede del evento compensaban las pérdidas, que solían ser sufragadas por los gobiernos nacionales y municipales o financiadas mediante la emisión de bonos. Todavía en 1889 se organizó en París una cuarta exposición universal, esta vez para conmemorar el centenario de la Revolución Francesa, que reunió a unos 62.000 expositores y recibió a más de 32 millones de personas. La torre Eiffel, símbolo del moderno París, se construyó para la ocasión. A propósito de esta última Exposición Universal, conviene destacar el extraordinario impulso que dieron las Exposiciones Temporales al desarrollo de la arquitectura y la ingeniería modernas, legando al futuro una obra estable que muchas veces se convertiría en emblema de la ciudad. La construcción de pabellones para albergar los expositores constituía una ocasión excepcional para reformar ciertas áreas urbanas y para promocionar la ciudad mediante los más modernos y asombrosos edificios. El caso de París 1889 es ejemplar a este respecto, pues el éxito de la Exposición ha quedado fijado en el tiempo y en la memoria colectiva gracias a la famosísima Torre Eiffel, que se abrió al público el 31 de marzo de 1889, durante los actos inaugurales de la Exposición Universal de la que formaba parte. A pesar de las fuertes protestas y de las críticas severas de los parisinos y de los intelectuales franceses, que se oponían a su construcción, la estructura metálica se ha convertido hoy en día en el símbolo de París, atrayendo cada año a más de 6 millones de visitantes.

Esta cualidad añadida de las Exposiciones Temporales de carácter universal ha dado numerosos frutos a lo largo del tiempo, contribuyendo notablemente al desarrollo de la arquitectura moderna y, lo que es más importante, a propiciar su aceptación generalizada por un público conservador y mayoritariamente reticente a la incorporación de novedades arquitectónicas en su entorno urbano y a la consiguiente transformación de su ciudad. Los casos se suceden a lo largo del tiempo, así que sólo citaremos aquí los más significativos y cercanos, como

un modesto tributo de admiración al extraordinario papel desempeñado por estos eventos concebidos con un carácter efímero y una duración temporal. Sin duda, la serie comienza con el fabuloso Crystal Palace de Londres, obra maestra del arquitecto Joseph Paxton, que había alcanzado una notable celebridad por la construcción de elegantes invernaderos; en realidad, el Crystal Palace, edificio erigido para albergar en su totalidad la Exposición de Londres de 1851, no es otra cosa que un invernadero gigante, levantado mediante una nueva tecnología constructiva, a base de unidades de cristal prefabricadas enmarcadas con madera y hierro que se acoplaban a una enorme estructura de hierro; esto permitió que el edificio fuera completamente desmontado tras la exposición y reconstruido en Sydenham, a las afueras de Londres, donde permaneció hasta su lamentable destrucción por un incendio en 1936.

La actuación ejemplar de Paxton tuvo de inmediato muchas secuelas, algunas de las cuales todavía se conservan, fomentando durante las siguientes décadas la investigación y el desarrollo tecnológico entorno a la construcción de enormes edificios de cristal y hierro. Muy cerca de nosotros, y también bajo la filiación del Crystal Palace de Londres, se conserva en el recinto del madrileño parque del Retiro el pabellón- estufa diseñado en 1886 por Ricardo Velázquez Bosco, a instancias del Ministerio de Fomento, para albergar parte de la Exposición General de Filipinas, que se celebró en Madrid en 1887. Es el famoso Palacio de Cristal del Retiro, desde hace años perteneciente al Ministerio de Cultura que lo ha destinado a Sala de Exposiciones Temporales del Centro de Arte Museo Reina Sofía. Situado a la orilla de un pequeño estanque, se trataba en realidad de un invernadero- estufa que servía de pabellón para albergar una gran muestra de plantas exóticas traídas a España desde Filipinas para esta ocasión. Inaugurada el 30 de junio de 1887, la exposición filipina pretendía mostrar a los madrileños la exótica vida cotidiana de aquellas islas, que por entonces seguían siendo colonia española. Una vez finalizada la Exposición, y como ya venía sucediendo en otras ocasiones y en otros lugares, el gobierno decidió conservar este palacio de cristal, que fue entonces uno de los ejemplos más notorios de la arquitectura del hierro en España y se ha convertido hoy en uno de los edificios más bellos y carismáticos de Madrid.

Los ejemplos, en fin, se multiplican y su enumeración excedería los límites de esta conferencia, aunque no quiero pasar por alto el extraordinario legado arquitectónico que aportaron las Exposiciones Universales a diversas ciudades de Europa y América, contribuyendo a difundir los nuevos estilos artísticos y a mejorar notablemente las infraestructuras urbanas de la ciudad donde tuvieron su sede, con la incorporación de nuevos edificios que en muchos casos son en la actualidad sedes de museos o sedes de exposiciones artísticas temporales.

Por citar sólo algunos casos de nuestro entorno más cercano, recordamos aquí la Exposición Iberoamericana de Sevilla de

1929, que dio lugar a una trascendental remodelación de la ciudad, concebida como una operación de carácter estatal, que estaba destinada a perdurar. Gracias a la Exposición, la ciudad de Sevilla consiguió abrirse definitivamente hacia el sur, más allá de los límites que la imponían los restos –todavía en pie- de sus viejas murallas, ampliando también sus instalaciones portuarias y sus zonas verdes con los jardines del Palacio de San Telmo, popularmente conocidos como Parque de María Luisa, que fueron donados por los Duques de Montpensier a la ciudad. Sería aquí donde se uniría el talento de jardineros y arquitectos (como el sevillano Aníbal González) para diseñar un nuevo paisaje urbano de gran calidad, muchos de cuyos restos –como la famosa y cinematográfica Plaza de España- han llegado a convertirse en hitos urbanos de Sevilla en iconos internacionalmente conocidos de esta ciudad.

Al igual que Sevilla, Barcelona aprovechó también la organización de la Exposición Universal de 1929 para modernizar la ciudad y actualizar sus infraestructuras, centrandose en la montaña de Montjuich, donde todavía podemos contemplar dos de los testimonios más notorios que dejó la Exposición: El llamado “Pueblo Español” y el famoso Pabellón de Barcelona, del arquitecto Mies van der Rohe, máximo responsable del Estilo Internacional en arquitectura. Para terminar con las referencias españolas, y dejando en el recuerdo de todos ustedes la más reciente Exposición Universal de Sevilla de 1992, organizada para conmemorar el quinto centenario del descubrimiento de América, hay que señalar también el aprovechamiento y difusión de las nuevas tecnologías que fue característico de las Exposiciones Universales, así como el extraordinario papel que desempeñaron –y todavía desempeñan- como medio de difusión intercultural. La iluminación eléctrica y la utilización de arquitectura moderna fueron algunos de los mayores atractivos de la exposición de 1937 en París, donde se pudo iluminar por vez primera, gracias a la electricidad, el famoso “Guernica” de Pablo Picasso, que se exhibía en el pabellón español y constituía un trágico alegato condenatorio del bombardeo de la ciudad de Guernica, en el País Vasco, por la aviación alemana durante la Guerra Civil española. Para hacernos idea de la extraordinaria capacidad de convocatoria de estos eventos, así como de sus ilimitadas posibilidades divulgativas, baste decir que a la Exposición Universal de París acudieron casi 33 millones de personas.

Las Exposiciones Temporales Universales fueron sin duda un fenómeno de vital importancia para incentivar la difusión intercultural y el conocimiento de los distintos países, pero contribuyeron también de un modo decisivo a fomentar el consumo masivo de exhibiciones artísticas por parte de un público no

especializado. Es verdad que no surgieron como exposiciones temporales de obras de arte, sino de objetos industriales y de otra índole, pero poco a poco fueron incluyendo en sus recintos contenidos de carácter antropológico, destinados a difundir el conocimiento de otras culturas más o menos exóticas, y terminaron concediendo una atención específica a la exhibición monotemática de objetos artísticos y suntuarios, agrupados bajo distintos argumentos. En este sentido, debemos valorar su trascendencia y su importancia sobre la actual situación de las Exposiciones Temporales.

Las exposiciones temporales de obras de arte, al igual que sus hermanas mayores las antiguas exposiciones universales, han ido incorporando los últimos adelantos tecnológicos para mejorar la iluminación y conservación de las obras expuestas, contribuyendo notablemente al desarrollo de una tecnología cada vez más específica y sofisticada. Asimismo, han contribuido también notablemente a incentivar la investigación teórica y aplicada a la restauración de objetos artísticos e históricos, así como a la conservación y general aprecio de todo nuestro patrimonio cultural, que gracias a las exposiciones aprovecha para ponerse de relieve y reclamar el protagonismo que merece.

#### V. Las Exposiciones Temporales sobre arquitectura:

Quizá el rasgo más diferenciador que podemos establecer entre aquellas Exposiciones Universales y las Temporales que se analizan en este Curso, es que éstas últimas no dejan otra huella de su existencia que el catálogo que acompaña a la exhibición. Su carácter efímero y temporal se ve así consolidado y, de hecho, triunfa sobre cualquier otro rasgo del evento. El trajín de personas y obras de arte, así como el extraordinario esfuerzo del equipo humano involucrado en la organización de una Exposición Temporal es, cada vez más, un fuego de artificio, un espectáculo masivo y de incomparable belleza y emoción que se esfuma cuando apenas hemos empezado a contemplarlo, desapareciendo después todo rastro de él, salvo el catálogo.

Pero el catálogo, por muy bueno que sea, nunca nos permitirá recuperar el aspecto de una sala de exposiciones temporales vestida de gala y transformada para la ocasión. El desmontaje de una exposición no sólo borra el argumento de la misma (que, sin embargo, pervive en el catálogo), sino que destruye por completo y sin remedio el trabajo del arquitecto o diseñador del propio montaje, al que cada vez —por fortuna— se otorga mayor importancia y protagonismo. Antes se ha dicho que el arquitecto nunca debe permitir que su fantasía o creatividad (a veces, simplemente su torpeza y presunción) termine imponiéndose sobre otros criterios hasta el punto de dificultar, desvirtuar o

impedir plenamente la contemplación de los objetos expuestos; ésta suele estar impregnada de una áurea de emoción y concentración, que nos invita a realizar la visita en silencio para incentivar el disfrute de las obras expuestas, a las que profesamos por lo general una especie de culto de difícil especificación.

Sin embargo, y dado que las salas suelen ser anodinas y exentas de carácter, idóneas para travestirse de todas las formas posibles en función del personaje que les toque interpretar en cada función, el papel del arquitecto puede y debe ser crucial para poner en realce aquellos aspectos del discurso expositivo señalados por el comisario, así como también para subrayar la importancia máxima o el interés prioritario de una pieza o un grupo de piezas determinadas, sin caer en la utilización de recursos retóricos o escenográficos de dudosa eficacia, sino poniendo todo su empeño y su saber en recrear un ámbito idóneo para la contemplación fructífera y placentera de los objetos expuestos.

Si la exposición, en cambio, se realiza en el interior de un edificio histórico y en un espacio dotado de carácter y singularidad por sí mismo (recordemos, por ejemplo, el caso del Hospital toledano de Santa Cruz), el arquitecto deberá tener un cuidado exquisito para conjugar la finalidad expositiva con el respeto al edificio histórico, tratando de hacer compatibles ambos elementos y que se potencien mutuamente, propiciando en el visitante el disfrute y la apreciación conjunta de ambos.

El problema que surge a la hora de organizar una Exposición Temporal es similar para todas las formas de conocimiento cultural a las que hoy en día concedemos una función social, aunque las exposiciones referidas a la arquitectura (en cualquiera de sus formas y manifestaciones) presentan una especificidad característica y bien distinta a otras exposiciones sobre pintura, escultura o artes suntuarias, habida cuenta de la especificidad de la representación gráfica de la arquitectura –poco atractiva para el público no especializado- y de su dimensión urbana y espacial.

Es, en efecto, imposible encerrar un edificio en una sala de exposiciones. Por el contrario, suele suceder que el edificio se convierta a su vez en museo de artes figurativas, desvirtuando su carácter original y sacrificando su espacio y su significado alegórico y representativo al servicio de otros intereses. A diferencia de la pintura y la escultura –exceptuando la escultura monumental- la arquitectura posee una vocación pública y una dimensión urbana que la exponen a todas las miradas y la convierten en un eficaz altavoz de las ideas del

comitente, ya sea éste civil o religioso. En el caso de la arquitectura áulica, el edificio adquiere un valor añadido, pues todo programa de gobierno es también un programa de construcción. Ver una ciudad, recorrer sus calles y contemplar sus edificios, es enfrentarse con la solución parcial que han dado a sus vidas varias generaciones de políticos y de arquitectos a su servicio. Pero el hilo conductor de un programa político no lo constituyen sólo los edificios construidos sino también los proyectos utópicos y los que, siendo posibles, no llegaron a materializarse y solo pueden contemplarse hoy en el ámbito de un museo estable o efímero.

En este sentido, las Exposiciones sobre historia de la arquitectura pueden servir para divulgar un trascendental episodio de nuestra memoria histórica, proporcionando al visitante una ocasión para reflexionar acerca de la arquitectura histórica y monumental de su propia ciudad o de cualquier otra, a veces oscurecida por el brillo de las artes figurativas. En líneas generales, y no obstante lo dicho, el proyecto arquitectónico (ya sea el boceto inicial o el dibujo técnico definitivo) se considera poco atractivo para el público no especializado y, en consecuencia, su exhibición puede despertar el recelo de los patrocinadores de Exposiciones Temporales, que prefieren mostrar en sus recintos tesoros artísticos más proclives al “consumo” masivo, tales como la pintura o la escultura.

Partiendo de estos supuestos, se propone aquí el análisis de tres ejemplos concretos de exposiciones temporales sobre historia de la arquitectura, dedicados, en el primer caso, a presentar al público – mediante bocetos, dibujos originales, cuadros, estampas y algún objeto de mobiliario áulico- la trayectoria profesional y artística de uno de los más grandes arquitectos europeos del llamado Barroco Clasicista, utilizando un sistema cronológico que abarcaba todos los periodos de formación, consagración y madurez de dicho artista, cuya obra se presentaba por primera vez en España con carácter antológico . En segundo lugar, una exposición destinada a presentar – por medio de bocetos arquitectónicos, proyectos y dibujos técnicos, restituciones virtuales, maquetas históricas y nuevas, cuadros, libros, estampas, audiovisuales y textos explicativos, expuestos en progresión cronológica y temática- el papel que desempeñó la arquitectura, entendida como máximo exponente y altavoz del programa político diseñado por las grandes monarquías absolutas de la Edad Moderna, en la implantación de un nuevo gusto oficial en la Corte española durante el controvertido proceso de instauración de la dinastía Borbón y bajo el reinado de Felipe V, confrontando el nuevo gusto emergente con el de la arquitectura heredada de los Austrias y con la pervivencia y progresiva extinción de la llamada “arquitectura castiza” . Y, en tercer lugar, una exposición temporal

destinada a presentar al público la imagen universal y perdurable de una ciudad histórica (Madrid), mediante la exhibición conjunta y novedosa de textos literarios e imágenes pictóricas de dicha ciudad, con material original de los siglos XVI al XX. Esta última exposición abordaba el problema de la percepción de una ciudad capital en su conjunto y a lo largo del tiempo, mediante la presentación poética y reflexiva de una serie de elementos que, durante cuatro siglos, fueron constituyéndose en emblemas literarios e iconográficos de Madrid, forjando la imagen trascendente, inmutable y esencial de la ciudad, más allá de cualquier avatar histórico y de las transformaciones que a menudo modifican su arquitectura y su trazado urbano. El espléndido montaje resolvió, en este caso, los problemas derivados de la exhibición conjunta de cuadros y textos literarios, generando una atmósfera idónea para la contemplación de aquellos y la lectura simultánea de éstos, favoreciendo el íntimo disfrute de ambos.

La singularidad de cada una de estas tres Exposiciones Temporales nos permitió a todas las personas involucradas en estos proyectos, reflexionar sobre la dificultad intrínseca que supone el intento de mostrar la evolución conceptual y formal de la arquitectura monumental en términos museográficos y en el ámbito de una sala de exposiciones temporales, habida cuenta de la dimensión espacial y la especificidad de la representación gráfica de este arte. En virtud de todo ello, las Exposiciones Temporales sobre arquitectura no sólo deberán contar con el rigor científico y argumental propio de tales eventos, sino que, además, deberán esforzarse por encontrar un lenguaje atractivo y accesible para el gran público y para los espectadores no familiarizados con el material expositivo propio de la arquitectura (fundamentalmente planos, dibujos, maquetas y “vistas”), buscando el apoyo de ciertos recursos específicos destinados a “aligerar” el discurso expositivo y a lograr una finalidad divulgativa que no menoscabe, sin embargo, el rigor científico del proyecto.