

- MUSEOLOGÍA
- MUSEOGRAFÍA
- FORMACIÓN
- ARQUITECTURA
- SEGURIDAD
- LEGISLACIÓN
- EXPOSICIÓN
- DIFUSIÓN

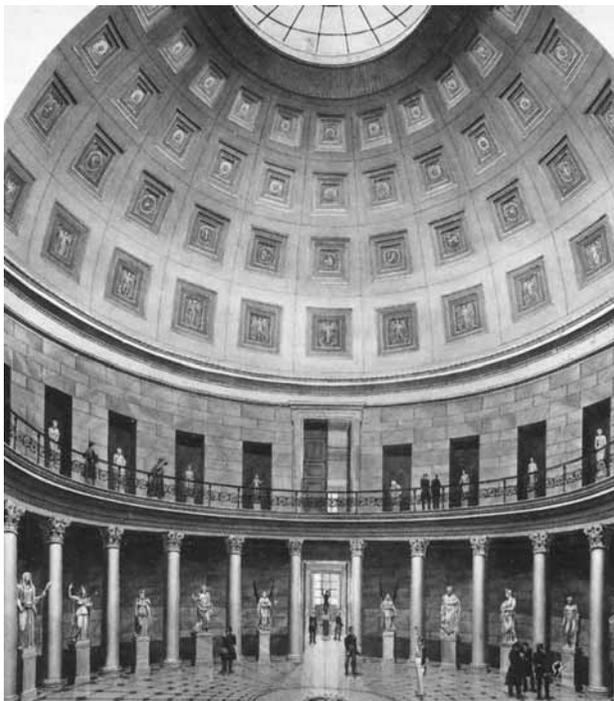
Artículo

Criterios museográficos para la exposición de materiales escultóricos

Juan Pablo Rodríguez Frade

museos.es





1. Altes Museum, Berlín. Vista de la rotonda interior (Foto: Petras, 1987).



2. Taller de Auguste Rodin, 1904 (Foto: AA. VV., 1999).

La obra escultórica se encuentra especialmente ligada a la arquitectura. Probablemente es el arte con el que comparte más elementos y variables comunes en el proceso de gestación, y en muchos casos en la propia materialización (figura 1). Por otro lado, muchas de las obras escultóricas que se exhiben en los museos estaban pensadas en su génesis para que tuvieran una cercana y estrecha relación con espacios arquitectónicos.

Dentro de una primera clasificación podemos diferenciar entre la exposición de piezas originales y la exposición de reproducciones en yeso. Con algunos matices, el tratamiento museográfico será similar en ambos casos, teniendo en cuenta lógicamente que la exposición de copias en yeso, aún cuando en muchos casos sean extraordinariamente valiosas, permite determinadas licencias en la utilización de recursos museográficos que difícilmente se podrían utilizar si éstas fueran originales.

El principal factor condicionante de la instalación museográfica de una gliptoteca -y por tanto la primera decisión a considerar-, es la definición del modelo expositivo en cuanto al modo de presentación de las obras, dado que éstas pueden exhibirse con una proximidad similar a como fueron concebidas en su lugar de gestación, o bien se pueden presentar de una manera parecida a como quiso el autor que se contemplaran en su lugar de destino (figuras 2 y 3). En



3. Pergamonmuseum (Foto: Petras, 1987).

cierta manera el visitante debe sentirse privilegiado con la cercanía de la obra escultórica. Incluso cuando convenga evitar que el público pueda tocar las piezas para salvaguardar la integridad de las mismas, en general, no son necesarias grandes protecciones ni exageradas vitrinas, ni tiempos de visita controlados tras esperar pacientemente largas colas, aunque siempre nos quede el mal recuerdo de la vitrina que protege,



4. Miguel Ángel. Detalle de *La Pietà*.



5. *Venus de Milo*. Siglo II a. C.
(Foto: M. Ronchetti y A. Montiel, 1985).

-pero que también distancia-, a *La Pietà* de Miguel Ángel para evitar que un desaprensivo pueda -de nuevo- agredir la fantástica escultura (figura 4).

Conviene poder contemplar la obra con proximidad, en silencio y, en muchos casos, durante largos periodos de tiempo. Se nos debe poder permitir descubrir pliegues y detalles apenas perceptibles. La pieza se tiene que poder contemplar tanto desde una distancia media como desde una gran proximidad. Pero además, la escultura, gracias a su volumen y a diferencia de otras obras artísticas, se puede percibir y entender desde una gran distancia, y motivar al visitante a aproximarse y rodearla. Una característica consustancial a la escultura (sea o no reproducción), es que tiene infi-

nitas posiciones para ser contemplada. Esto es, se debe en general poder rodear.

La escultura llena el espacio. Necesita una zona de respeto -al igual que las personas- para poder «respirar». Requiere un espacio propio que no sea invadido ni por el visitante ni por otras piezas ajenas para que no aparezcan tensiones inadecuadas. La pieza genera un espacio de influencia que es obligado respetar. Digamos que se debe liberar un espacio para que pueda exponerse la escultura junto con las emociones que ésta transmite (figura 5).

Además, la escultura, en líneas generales, no tiene marcos como los óleos, ni paspartús como los dibujos,



6. *Escultura sedente de Livia*, procedente de Paestum, siglo I d. C.



7. Auguste Rodin, *El Pensamiento*, 1886.

ni vitrinas como las piezas de pequeño formato. La obra escultórica se presenta tal cual, desnuda, sin ningún elemento añadido que lo enmarque.

La luz

La iluminación modifica de forma absoluta la percepción de la escultura, cuestión que no se produce con tanta intensidad con la pintura, las piezas arqueológicas o las artes decorativas. En la arquitectura también ocurre algo muy similar. Ya Le Corbusier en los años treinta definió la Arquitectura como «...el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes ensamblados bajo la luz...» (Le Corbusier, 1925).

La luz modifica la realidad de la escultura en cientos de matices. Otros objetos se pueden percibir con mayor o menor definición, pero rara vez el tipo de iluminación cambia de manera tan radical la obra de arte como en la escultura. Es precisamente la luz el elemento que modela la escultura. Cuando se percibe una escultura -y más cuando se dibuja-, lo que el ojo

«lee» son las sombras. Las sombras delimitan los llenos y los vacíos, los relieves y los perfiles. Aquello que dibuja el lápiz de carboncillo o la barra de sanguina es el límite entre la sombra y la luz, y es en las sombras donde se descubren además, los matices de color.

Una pieza escultórica cambia radicalmente en función del tipo de proyector, de su posición y de su intensidad. El volumen desaparece si la iluminación es difusa y baña la escultura de forma uniforme y regular. La iluminación natural manifiesta infinitas percepciones de la escultura al tratarse de una luz cambiante y llena de matices, mientras que la iluminación artificial ofrece una única imagen, que es aquella que produce la disposición y tipo de proyector utilizado (figuras 6 y 7).

La elección del tipo de iluminación: natural o artificial, su equilibrio y adecuación en función de las piezas, define *a priori* el modelo del museo. En relación con la iluminación artificial, hay que contemplar múltiples factores, entre los que destacan la ubicación de las luminarias y el tipo de lámpara a utilizar. La percepción



8. Artemisa Cazadora o Diana de Versailles, siglo I d .C. Museo del Louvre.

no será adecuada si los proyectores se disponen cruzados y las sombras se multiplican, por lo que es conveniente utilizar una iluminación general que sea potenciada con luz de acento y filtro específico de escultura: normalmente proyectores de lámpara haló-

gena con haz estrecho y con *dimmer* (potenciómetro) para poder regular su intensidad.

Interesa además, controlar la temperatura de color de la lámpara en función del material para reproducir de manera fiel la calidad del mismo, contando en este caso



9. Grupo del Laocoonte, siglo I d. C. Museos Vaticanos.



10. Francisco de Holanda, *Dibujo de la hornacina del Laocoonte en el Jardín del Belvedere*, siglo XVI. Monasterio de El Escorial, Madrid.

con la facilidad que nos brinda el hecho de que la radiación de infrarrojos (IR) no es excesivamente perjudicial para los materiales pétreos. La reproducción del color sin embargo pasa a un segundo plano. Hay que considerarla desde una óptica muy singular dado que la ausencia -en general- de policromía potencia los efectos de luces y sombras, y por consiguiente, la sensación de volumen.

La ubicación de los equipos de iluminación es otro de los factores especialmente singulares en este tipo de instalación expositiva. La posición del espectador de una pintura con respecto a un eje virtual de la misma puede barrer un área delimitada por un arco de 90° aproximadamente y la posición óptima de los proyectores se calcula guardando un ángulo de 60° con respecto a la horizontal del techo. No es habitual en una pinacoteca que los proyectores deslumbren al espectador. La iluminación debe bañar la obra con una serie de condicionantes: que el propio espectador no produzca sombra sobre el lienzo, que el proyector no se vea reflejado en los barnices, que el marco no oscu-

rezca la parte superior de las obras, etc. Se ilumina un elemento de dos dimensiones, un elemento plano. La zona de contemplación óptima de una pintura se encuentra muy claramente definida: el espectador no tiene por que moverse, y por tanto no es complicado seleccionar adecuadamente la posición de los sistemas de iluminación sin que sus efectos y presencia incomoden al espectador. En una pieza de tres dimensiones las posiciones óptimas de contemplación son infinitas, dado que el espectador debe moverse para descubrir distintas perspectivas (figura 8).

Otro tipo de obras de arte también requieren ser vistas desde diversos ángulos pero, por regla general, ni tienen el tamaño de las piezas de las que estamos tratando ni es tan habitual que requieran de una iluminación que destaque tanto su volumen. Por ejemplo, los objetos incluidos en las artes decorativas suelen ser objetos ligados a la vida cotidiana, en algunos casos con fines utilitarios y en otros con fines decorativos, pero en cualquiera de ellos son piezas que el visitante entiende como próximas en cuanto a su esencia y en las que los



11. *Victoria de Samotracia*, siglos III-II a. C. Museo del Louvre (Foto: Huyghe y Fox, 1968).



12. *Victoria de Samotracia*, siglos III-II a. C. Museo del Louvre.

valores decorativos desplazan, en cierta medida, a aquellos otros relacionados con su volumetría. Además, por regla general son piezas de tamaño reducido que requieren de una visión cercana y donde el detalle cobra gran importancia.

El visitante que contempla una escultura puede querer estudiarla desde un arco de visión de 360°. Es fundamental, por tanto, estudiar la posición de los proyectores para que no se vea deslumbrado por la visión directa de los mismos.

La relación de la pieza con el edificio. La peana. La relación con el fondo

En los museos de escultura muchas de las piezas se exponen exentas, mientras que otras, se presentan adosadas a los muros, hornacinas y paramentos (figuras 9 y 10). La relación pieza-fondo se refiere más a la relación de la obra con el espacio arquitectónico que con el color o textura de un supuesto panel trasero. En la presentación de esculturas es fundamental la búsqueda de perspectivas predominantes acordes a las

estructuras arquitectónicas (figuras 11 y 12). La clave se encuentra a mi juicio, en la escala; esto es: en la relación de tamaño y posición entre las piezas y la arquitectura.

En este sentido, interesa subdividir el espacio de exposición permanente para organizar las secciones, los contenidos y las circulaciones. Pero además, es necesario adecuar las dimensiones de las salas a lo que se va a contemplar para que la pieza pueda contemplarse con deleite desde el conocimiento.

La ausencia de policromía permite, en un principio, una gran libertad a la hora de elegir los fondos pero, por otro lado, esos fondos pueden teñir de matices los blancos volúmenes dado que la escultura empatizará con seguridad con el ambiente que la rodee (figuras 13 y 14).

En la exposición de materiales escultóricos se deben permitir licencias compositivas en cuanto a la elección de las disposiciones de las piezas y en cuanto a la selección de los colores de fondo, siempre que estos

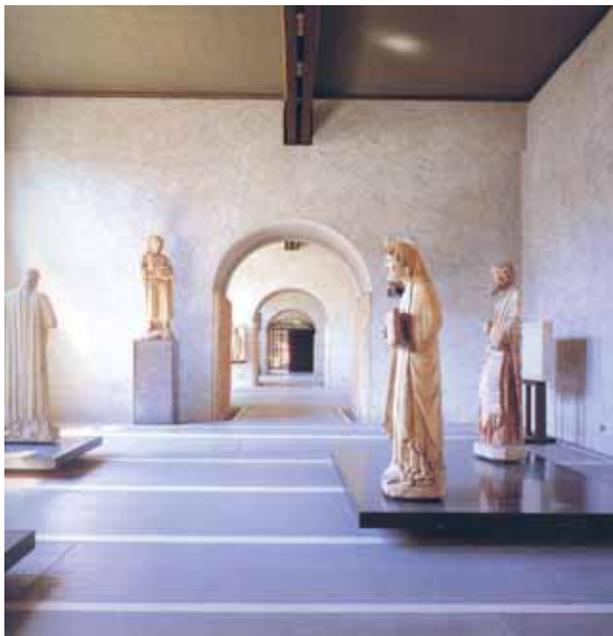
13. Mirón, *Discóbolo*, c. 450 a. C.14. Mirón, *Discóbolo*, c. 450 a. C. Museos Vaticanos.

factores potencien el significado y valores plásticos de la obra. Aún cuando el fondo fuera de un tono similar al de las propias esculturas, éstas destacarían por su volumen, cuestión que no ocurriría si exponemos otro tipo de pieza pues ésta podría empastarse en exceso con su entorno, y se neutralizarían muchos de sus valores plásticos

En cuanto a las peanas y los soportes de piezas, se puede *a priori* optar por dos situaciones: la primera es aquella en que la peana se funde con la pieza y la segunda aquella en la que la peana se integra con la arquitectura. Independientemente de que muchas de las esculturas ya disponen de sus propias peanas, en la mayor parte de las ocasiones la propia pieza demanda con bastante claridad un tipo u otro de peana. La peana que se funde en cuanto a material con la pieza (la opción más comúnmente utilizada), altera en parte la proporción de la escultura, pero puede considerarse como la opción más correcta y aceptada históricamente, precisamente por su neutralidad y distancia con respecto al entorno próximo. Con la utilización de este recurso la

obra cobra carácter de mueble. En determinadas ocasiones interesa ligar la peana a la arquitectura, lo cual permite personalizar los conjuntos espaciales y recrear situaciones concretas pero, por el contrario, obliga a una instalación más rígida y estática, probablemente más propia de exposiciones temporales que formaliza escenografías similares a situaciones originales: hornacinas, frisos, coronaciones, etc., como si de un traje a medida se tratara.

Dentro de este apartado que trata sobre la relación de la obra escultórica con la arquitectura no hay que olvidar la protección de las mismas obras que, aún siendo un derivado de la relación de éstas con el visitante, tiene una gran influencia en la presentación de las colecciones de un museo. Las vitrinas tienen básicamente tres funciones: proteger la obra del hurto y de actos vandálicos, garantizar unos niveles adecuados de humedad relativa (HR) y de temperatura (T), y crear un microambiente formal específico para la obra de arte y así realzarla y diferenciarla. La escultura de formato medio y gran formato no suele exponerse en vitrina, pues no



15. Galería de escultura de los siglos XII-XV.
Museo Castelvecchio de Verona, 1956-1964
(Foto: Los, 2002).

demanda por regla general las prestaciones que ésta ofrece. Aún así, es conveniente garantizar elementos de protección que impidan que el visitante pueda dañar -posiblemente de manera involuntaria- la obra, para lo cual se pueden instalar catenarias o delimitadores visuales de espacio.

El visitante

Los museos de escultura -y muy en particular los de reproducciones artísticas- presentan un perfil poco convencional de público, que responde al tipo de visitante que acude al museo para dibujar las piezas expuestas. Este visitante requiere disponibilidad de recorridos alrededor de las esculturas para elegir un punto de vista concreto, espacio para sus bártulos y caballetes, tiempo de recreación y trabajo. Las circulaciones, por tanto, del visitante que recorre el museo no deben interferir con los espacios de estancia o «trabajo». Este aspecto funcional de los espacios debe ser tenido en cuenta en los primeros planteamientos (figura 15).

En muchos casos además, el artista, el estudiante o el aficionado, no pretenderá dibujar tan sólo las partes más relevantes de la escultura: dibujará detalles aparentemente insignificantes, contraluces, traseras menos elaboradas... Aquellas zonas que los clásicos esculpían sólo porque «Dios lo ve» y que al artista le suelen parecer especialmente sugerentes (figura 16).

En cuanto al apoyo de información, los paneles de textos y dibujos de las distintas secciones no deben estar excesivamente próximos a las piezas para evitar cruces en las circulaciones y bloqueo de las perspectivas. Puede plantearse un primer nivel de textos generales en el itinerario de circulación y otros de mayor profundidad y longitud en los espacios de trabajo. La distancia de lectura de la pieza siempre aconseja una ubicación concreta de los paneles.

La distribución de las piezas

Salvo casos excepcionales, las piezas de un museo rara vez se contemplan aisladas. Aparecen diálogos y tensiones en las piezas que hay que aprovechar de forma positiva. La correcta escala entre las piezas expuestas potencia la relación entre las mismas y también su singularidad. En función del tipo y calidad de la pieza convendrá bien aislarla o bien agruparla. En muchas ocasiones es difícil diferenciar el motivo por el que las mejores obras de muchos museos se exponen en solitario en lugares singulares; ¿es que requieren de ese espacio vital?, o bien, ¿se les otorga ese espacio para mostrar su interés e importancia?

No conviene en general instalar obras de escalas muy variadas formando agrupaciones, pues pueden desmerecer unas con respecto a otras. En un museo de escultura, las obras condicionan enormemente los itinerarios y secuencias de visita. La instalación de estas obras conlleva perspectivas, cruces de vistas, escorzos, etc.

De esta manera, no es habitual en otros tipos de museos que las piezas se perciban desde distancias tan lejanas. En el caso de las esculturas, la lectura a larga distancia es muchas veces tanto o más importante que la lectura próxima. De hecho, algunas de las obras se realizaron para que fueran contempladas como coronación de conjuntos escultóricos, monumentos o edificios, lo cual implica nuevos datos a tener en cuenta en cuanto a las posiciones desde las que las esculturas parecen deformadas y desproporcionadas. Como con-



16. Auguste Rodin, *El Beso*, 1886. Musée Rodin.



17. *Iris*, escultura procedente del Partenón, c. 435 a. C. British Museum.

secuencia, algunas obras escultóricas se han sacado de su contexto: no se presentan a la altura donde se preveía que fueran instaladas, y por ello posiblemente el autor había modificado las proporciones. Si se había previsto que se instalaran en un lugar alto con un escorzo forzado, probablemente se esculpían con partes desproporcionadas para que en su lugar de destino su visión fuera la correcta (figura 17). En este caso, instalar las piezas fuera de contexto puede ayudar a potenciar su valor didáctico. En contraste con la exposición de los óleos y los dibujos en donde la altura recomendada de colocación es la de situar el eje de la obra a 150 cm del suelo; esto es, al nivel de los ojos del visitante medio. En la presentación de la escultura esta altura es muy variable y depende de las sensaciones estéticas que la pieza proporciona.

Sin apenas textos explicativos ni señalética alguna, en este tipo de museos el visitante debe poder seguir el itinerario deseado por el responsable de la colección a través, únicamente, de lo que la posición de las obras le sugiere.

En resumen, la disposición de las propias obras debe indicar el recorrido al visitante con más claridad que los textos explicativos, pudiéndose establecer un lenguaje paralelo de simbolismos que manifiesten, aclaren y potencien el discurso museológico.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1999): *Auguste Rodin*, Fundación la Caixa, Barcelona.

HUYGHE, R. y FOX, M. (1968): *El Museo del Louvre*, Vergara, París.

LOS, S. (2002): *Carlo Scarpa*, Taschen, Londres.

PETRAS, R. (1987): *Die Bauten der Berliner Museumsinsel*, Stapp Verlag, Berlín.

RONCHETTI, M. y MONTIEL, A. (1985): *Museo del Vaticano*, Océano, Barcelona.