

CONCEPTO Y DEFINICIÓN DE ESPACIO EXPOSITIVO EN EL MUSEO.

Isidoro Coloma Martín

RESUMEN.- Se hace una propuesta de diferenciación del espacio museístico y del espacio arquitectónico, mediante los análisis del espacio virtual y del espacio generado por los objetos, los visitantes, y su mutua relación. Se distinguen varios subespacios generados: espacio de las distancias de respeto y seguridad, de los circuitos de emergencia y traslado, de los circuitos inconscientes, y de las zonas de visualización y uso de los objetos.

*¿Qué es aquello que cuanto más quitas,
más grande se hace?*

El agujero.

Adivinanza popular

Tras las funciones y actividades asumidos por los museos para servicio y bienestar de su clientela en los últimos años, podemos entender el complejo museístico como una ciudad; bien es cierto que de características muy particulares: es una ciudad que no tiene habitantes permanentes, sólo temporales, compuestos en abrumadora mayoría por visitantes de unas pocas horas¹, que mientras la ocupan, la usan en el amplio sentido de la palabra, demandando de sus organizadores los servicios propios de una concentración urbana, amén de los tradicionales de un museo. El visitante, destinatario último e imprescindible de toda actividad museística, circula por unas calles tanto más específicas cuanto más complejo es el museo, a veces delimitadas por elementos arquitectónicos cerrados, pasillos y escaleras, a veces por la simple y continúa ocupación de otros visitantes en un espacio mayor. El visitante se introduce en espacios menores (salas), y bordea construcciones monumentales o simples organizaciones matéricas (mobiliario museístico), para enfrentarse a las ventanas de su contemplación (pinturas, esculturas, objetos expuestos en general), caracterizados siempre por unos límites físicos precisos a la vez que por unas solicitudes perceptivas virtuales. Todo ello bajo un cielo casi uniforme en cada ciudad pero totalmente distinto de una a otra (techo e iluminación). En este deambular, a veces muy cansino, y siempre poniendo a prueba su resistencia, el visitante necesita lugares de esparcimiento y descanso (bares, restaurantes o salas de fumadores etc.), zonas donde adquirir recuerdos o información estable de lo

¹ El carácter esporádico de la visita se acrecienta aún más si consideramos que la mayor parte de las visitas a un museo se hace con ocasión de un viaje: Jenger lo cuantifica en un 74,9% (JENGER, Jean: *Orsay, de la Gare au Musée*. Electa-Moniteur, Milán-Paris, 1986). En una encuesta realizada en 1979 sobre museos Salas López deduce entre otros datos que 1º la mayoría de los entrevistados no han visitado los museos de su ciudad y 2º que el 82% considera que los viajes como turistas favorecen las visitas a los museos (SALAS LÓPEZ, Fernando de: *El museo cultura para todos*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 265-278.

visitado (tiendas y librerías) y un largo etcétera que cada día se hace más diverso. Por mor de la economía del esfuerzo ya se hace imprescindible la presencia de zonas y carteles de orientación hacia todos esos lugares; también de textos y/o grandes paneles explicativos de los objetos expuestos. Y todo ello en el espacio y ambiente adecuados para cada función o servicio.

Proyectar y organizar esos espacios y ambientes es el reto más importante de la museología actual. Tradicionalmente el problema se planteaba desde la perspectiva de los objetos y de su estudio: adquirir, conservar, restaurar, investigar, hacer comprender y permitir contemplar objetos a los que se acercaba el público, que se adaptaba a las propuestas del museo. El visitante lo era de forma individual o en pequeños grupos y se perdía en el bosque de los objetos. El museo crecía porque lo hacía la colección y porque ésta requería más actuaciones cada día más diversas. En los últimos años se ha presentado una variable nueva. El público se presenta en el museo con solicitudes muy diversificadas² y en cantidades desbordantes³ para casi cualquier institución cultural.

Semejante presencia masiva de público conlleva replanteamientos estructurales muy importantes en la concepción del museo que van desde simples problemas de capacidad a complejas interacciones del espectador individual con objetos, edificio, y visitante masificado, concebido y previsto ya como un objeto de características físicas variables, pero objeto al fin y al cabo.

Muchos de estos cambios asumidos confluyen en la razón y esencia del museo: la exposición (y con ella en el objeto expuesto, en el espectador como individuo que busca captar en algún sentido ese objeto, y en el espacio donde ambos, objeto e individuo, se insertan). Caracterizar y definir el espacio museístico y más concretamente el espacio expositivo del museo se convierte por tanto en tarea previa imprescindible de cualquier actuación museística dirigida al visitante.

² Sobre el tema del público de los museos véase COLOMA MARTÍN, Isidoro: "El museo y su clientela" en *Boletín de Arte* nº 10. Universidad de Málaga, 1989.

³ Sobre la masificación de la visita a los grandes museos dos cifras de referencia: en la actualidad visitan el Museo del Prado unos 2.000.000 de personas anualmente (Programa de Necesidades Básicas del Museo del *Concurso internacional de Arquitectura: ampliación y remodelación, Museo del Prado*. Madrid, 1995, p. 37.). El Museo de Orsay tenía en 1987 una previsión de 3.000.000 de visitantes por año ("Musée d'Orsay: quelques chiffres" en *Orsay. Connaissance des arts*. Número special. Paris, 1987, p. 55. Aunque desconocemos si esta última cifra se ha cumplido con exactitud, no es aventurado deducir que los días de mayor auge de visitantes, de 5.000 a 10.000 personas puedan compartir de manera simultánea el espacio del museo.

Concepto y definición de espacio museístico.

El espacio museístico se caracteriza en primer lugar por un componente geométrico, según el cual lo podemos definir como la extensión existente entre los límites marcados por las paredes del edificio. De la adecuada articulación del componente geométrico dependen cualidades tan imprescindibles para una institución como el museo, que permanece en el tiempo y en el espacio⁴, como son la capacidad, la versatilidad y la flexibilidad del edificio o edificios que la albergan. Su resolución no sería complicada si no fuera porque, además, el espacio de los museos tiene un componente arquitectónico.

El componente arquitectónico de los museos lo podemos definir, parafraseando a Bruno Zevi⁵, como el espacio contenido en la arquitectura del museo. El problema es saber qué es arquitectura. Según Zevi: *La arquitectura no deriva de una suma de longitudes, anchuras y alturas de los elementos constructivos que envuelven el espacio, sino dimana propiamente del vacío, del espacio envuelto, del espacio interior, en el cual los hombres viven y se mueven*⁶. Y continúa diciendo: *El espacio, el "vacío", ... es también, y en primer lugar, el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida*⁷

Con estas definiciones Zevi introduce dos elementos fundamentales: por una parte el concepto hombre, y por otra, el concepto tiempo. En el espacio arquitectónico es imprescindible el hombre, que por su inclusión en el espacio es un hombre involucrado. El hombre es la medida, la referencia de la realidad arquitectónica. Y no es sólo un problema de escala, es un problema de empatía, un problema de relaciones entre los espacios, los volúmenes y los planos con el hombre, que los contempla, los circunda y los penetra. La arquitectura actúa sobre el hombre, actúa sobre su percepción, sobre sus sensaciones y sus conocimientos.

Por otra parte, en arquitectura es el hombre el que, moviéndose por el espacio interior y siendo actuado por el mismo, crea la cuarta dimensión, el tiempo, de tal manera que comunica al espacio su realidad integral. Se da una comunión hombre-espacio que impide comprender el uno sin el otro, ni el otro sin el uno.

En términos prácticos y formales la arquitectura se traduce en la articulación de un vocabulario tridimensional que involucra al hombre, que es en definitiva lo

⁴ A pesar del gran éxito que tienen las grandes exposiciones y que en algún caso son la base de algunos museos, entendemos éstos como institución permanente, que a lo largo de una decena de años o varios siglos están asociados a un mismo edificio. Precisamente la bondad de esta concepción de estabilidad en tiempo y lugar es el origen de los problemas de actualización y crecimiento de los grandes museos.

⁵ ZEVI, Bruno: *Saber ver la arquitectura*. Poseidón, Buenos Aires, 5ª ed. 1951.

⁶ Ibid. p. 20.

⁷ Ibid. pp. 31-32.

que la distingue de las demás artes⁸. Consecuencia evidente de esta interacción hombre-vocabulario tridimensional es que: *en la ecuación arquitectónica, la decoración, la pintura y la escultura se colocan en sus lugares respectivos, según su calidad de sustantivos o adjetivos*⁹. En resumidas cuentas, en ese vocabulario tridimensional el vacío se comporta como el gran protagonista; la concepción espacial es el gran sustantivo, pero no el único elemento que construye la frase.

Como vemos todos los conceptos presentados por Zevi se pueden aplicar con propiedad a lo que entendemos por espacio museístico. Sin embargo, la simple visualización de las unidades museísticas nos están hablando de algunas características, inusuales al menos, de otras concepciones arquitectónicas. El espacio museístico es una modalidad del espacio arquitectónico caracterizado por la continua redefinición de su concepción espacial, dada la permanente variación de su contenido, de sus usuarios y, por tanto, de su organización. Veámoslo con detalle.

Características particulares del espacio expositivo de los museos.

La primera y más evidente característica del espacio museístico es que el vacío arquitectónico ya no es el sustantivo o, al menos, no es el único sustantivo. El protagonista del espacio museístico se centra en los objetos que contiene y en el mejor de los casos en la relación objeto-usuario. Esto no significa que el vacío haya desaparecido; simplemente la referencia al definirse el vacío no depende sólo de la caja de muros, sino también, y de manera determinante, de los objetos tridimensionales y bidimensionales que contiene y de las actividades humanas que generan. El carácter espacial de un lugar como la *escalinata Daru* pasa de ser una zona de tránsito y distribución de un palacio cuando el Louvre lo era, a ser el marco excepcional que da la bienvenida e impresiona al visitante cuando la *Victoria de Samotracia* lo toma como base para iniciar ese vuelo nunca comenzado. La función de distribución se mantiene pero pasa a tener una importancia de tercer o cuarto orden (Foto 1).

En los espacios expositivos el espacio arquitectónico se encuentra muy condicionado, hasta el punto de ser redefinido en múltiples ocasiones, por dos variables espaciales no exclusivas pero sí omnipresentes de todo ámbito de exposición, y que en el caso de los museos de objetos artísticos son determinantes: el espacio virtual y el espacio generado.

⁸ Ibid. p. 19.

⁹ Ibid. p. 30.

Concepto y definición del espacio expositivo de los museos

El espacio virtual es el percibido por un espectador al contemplar objetos planos que rememoran la tercera dimensión. Es un espacio generado en la actividad artística, que podemos encontrar en muchos cuadros cuyo autor así lo pretendiera con algo de éxito, y con ellos en muchos lugares fuera del museo: iglesias, palacios, mansiones, entidades sociales de todo tipo. Pero en el ámbito expositivo, el espacio virtual de las pinturas (refirámonos a ellas como ejemplos más comunes) se funde con el espacio real arquitectónico originando un tercer espacio distinto y digno de tener en cuenta.

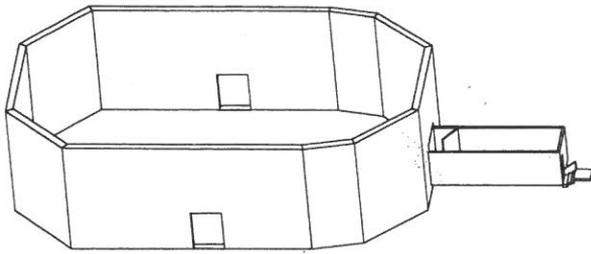
Repasemos algún ejemplo concreto. El primer montaje que yo recuerdo de las *Meninas* situaba el cuadro de Velázquez en una pequeña sala ocupando la casi totalidad del testero sobre el que se apoyaba. La iluminación provenía exclusivamente de unas ventanas del museo que se alineaban con las representadas en el cuadro. Los espectadores eran conducidos de uno en uno, entre un cordón de protección y la pared situada frente a la tela, hasta un espejo desde el que se veía el cuadro. La percepción espacial obtenida era singular: por una parte la sensación de profundidad se duplicaba por el efecto especular; por otra el espacio virtual de las *Meninas* se unificaba con el espacio real de la sala gracias a la correspondencia de las fuentes (pintada y real) de iluminación. Obviando lo adecuado o no de este montaje, es evidente que el espacio de esa sala museística no correspondía ni a la habitación arquitectónica ni a la habitación velazqueña por separado, sino en perfecta comunión¹⁰.

Percepciones similares se pueden obtener con muchas otras obras, de manera espectacular en las organizadas con la técnica de la perspectiva. Los frescos, por su integración en el edificio, ofrecen los ejemplos más conseguidos (*Estancias de Rafael, Capilla Sixtina*, etc). No menos efectivos son los casos de lienzos de grandes proporciones adecuadamente delimitados. Véanse los montajes actuales de *Las Bodas de Caná* de Veronés en la Sala de los Estados del Louvre (Foto 2), *Las Ninfeas* de Monet en el M.O.M.A. o *Las Meninas* de Velázquez en el Prado (Foto 3).

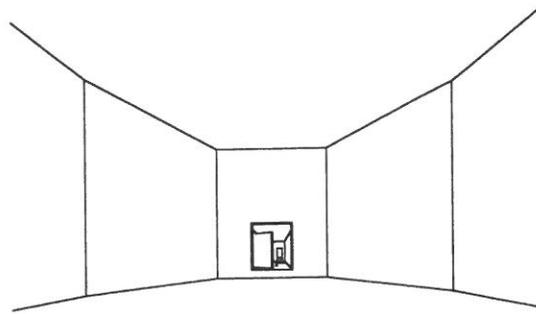
En este último caso, *Las Meninas* en su montaje actual, el espacio de la sala delimitado por un dodecaedro irregular se ve incrementado por el espacio virtual de las *Meninas* originando un espacio similar al del dibujo 1. Este punto de vista sólo es útil en cuanto puede aclarar conceptos. El espacio perceptivo real, sería el asimilado a partir del punto de vista de la posición del espectador; entonces obtendríamos una percepción espacial similar a la del dibujo 2, en la que el espectador desde su posición en la sala, puede atravesar perceptivamente el muro primero, el

¹⁰ Mi imaginación no me permite desdeñar la posibilidad de que una ambientación similar fuera la que propiciase la frase de Teófilo Gautier: *Pero ¿dónde está el cuadro?* aludiendo a que le parecía una continuación del salón. Anécdota mencionada en muchos textos sobre *Las Meninas* pero sin citar las circunstancias de su manifestación en ninguno de ellos.

taller de Velázquez después, y situarse en la escalera junto al aposentador don José Nieto.



Dibujo 1. Espacio virtual del salón donde se sitúan *Las Meninas* y de las propias *Meninas*.



Dibujo 2. Percepción espacial desde el salón y hacia el cuadro de *Las Meninas*.

El efecto ilusionista del espacio se vuelve más efectivo cuando el montaje considera condiciones propiciatorias y las posibilita, práctica rara y de muy difícil articulación fuera del ámbito museístico. Más adelante las veremos con detalle. Por ahora es suficiente que comparemos dos vistas de una pintura modélica en este sentido: el *Triunfo de San Ignacio* de Pozzo en la iglesia de San Ignacio en Roma. En la primera vista el espacio hemisférico de la bóveda prevalece sobre la fuga espacial, ya plenamente percibida cuando nos situamos en el punto adecuado marcado en el suelo para ayuda del visitante (Fotos 4 y 5).

El espacio generado es la porción de espacio reservado por el visitante al desarrollar cualquiera de las actividades posibles en el museo. Este espacio se compone por el espacio físicamente ocupado por su cuerpo y el espacio de respeto necesario para cualquiera de esas actividades. Este principio simple, base de los estudios de antropometría¹¹, se vuelve complejo cuando se consideran las distintas formas y funciones de los objetos y las diversas agrupaciones de los visitantes del museo. La distancia de visualización de los objetos y su relación con las barreras de seguridad, la definición del espacio de *intimidad* en la comunión espectador obra de arte, la influencia de los circuitos inconscientes del público en la organización total del espacio, los puntos de vista principales y secundarios de las esculturas, el visitante individual y el grupo, etc. son algunos de los problemas planteados como se verá más adelante. En este punto sólo quiero mostrar un ejemplo de cómo el mismo espacio geométrico toma características distintas al considerar o no el espacio generado por los visitantes: la *Venus de Milo* en el Louvre. Si tenemos la oportunidad de acercarnos a ella un día que el museo esté cerrado podríamos comentar su disposición de manera semejante a la que sigue: “Y después de contemplar la gran *Dama de Auxerre*, la *Hera de Samos* y el *Caballero Rampin* en la sala 3 encontramos la *Venus*

¹¹ Aplicando el principio de diversidad del visitante que corrobora la falacia del *hombre medio*, ya se hace imprescindible la aplicación de los principios antropométricos en el diseño de los espacios expositivos. Publicaciones como PANERO, Julius y ZELNIK, Martín: *Las dimensiones humanas en los espacios interiores. Estándares antropométricos*. Gustavo Gili, México, 1987 son de gran ayuda.

Concepto y definición del espacio expositivo de los museos

de Milo centrando todo el espacio en un equilibrio propio del clasicismo que representa. Otras piezas de alrededor desaparecen tapadas por los grandes pilares que dan estabilidad al conjunto en perfecta conjunción con los tonos oscuro de las paredes y negro del pedestal. Sólo rompe el medido montaje una ridícula *pecera* de protección a los pies” (Foto 6). Pero si visitamos el Louvre un *día normal* el comentario debiera parecerse a éste: “Y allí, al final del Corredor de Pan, majestuosa antesala por donde se desplaza el río de visitantes, la *Venus de Milo* emerge, como *Nacimiento de Venus*, de las cabezas de sus admiradores. El cromatismo y movimiento de éstos se funde con los de su ropaje, contrapunto de un delicado desnudo, plástico y frío como los muros que la circundan” (Foto 7).

Debemos ahora centrarnos en la formulación arquitectónica de los museos para profundizar en su caracterización espacial. Las formas arquitectónicas de los museos vienen dadas, además de por su espíritu y simbología, por sus funciones: conservar, exponer y posibilitar la visualización y contemplación de los objetos patrimoniales. La concepción genérica de la arquitectura se ha vuelto en propuesta concreta. Sólo nos falta entonces plantear los condicionantes, el conjunto de problemas a solucionar por el espacio museístico, para poder definirlo con un poco más de precisión. De su estudio deduciremos la presencia en las zonas expositivas de varios subespacios generados por la actividad de los visitantes o por las previsiones del personal del museo. Estos subespacios son los generados por las distancias de seguridad y respeto, por los circuitos de salidas de emergencia, por los circuitos de recorrido inconsciente, por las zonas de visualización óptima de las obras de arte y por las zonas de uso de los objetos del museo. Su adecuada articulación facilitará la consecución del *hombre involucrado* que menciona Zevi, en el museo, añadimos nosotros.

Problemas del espacio museístico.

El conjunto de problemas más importante del espacio museístico viene determinado por el programa museológico y su puesta en práctica. A éstos hay que añadir los problemas generados por todo establecimiento público que alberga visitantes en número a veces muy alto (*Distribuidor bajo Pirámide*. Louvre. Foto 8). En todos los casos, los problemas se traducen en una organización del espacio que permita resolver adecuadamente las relaciones público-objeto y público-museo.

Desde el punto de vista del proyecto arquitectónico, los problemas se presentan como una serie de condicionantes a tener en cuenta a la hora de buscar la integración de todos ellos. Desde el punto de vista del espectador los problemas son detectables sólo cuando no han sido resueltos, hasta el punto de parecer que no existen, cuando se consiguen resolver con éxito.

Se pueden distinguir cuatro grandes grupos de problemas o condicionantes:

1º -Problemas de seguridad y conservación: la protección y las emergencias.

2º -Problemas de circulación de visitantes: los circuitos inconscientes y programados.

3º -Problemas de uso de los objetos contenidos: la accesibilidad.

4º -Problemas de visualización y contemplación de los objetos expuestos.

a) Ordenación de las obras; lineal, peine, radial, interconectadas, etc).

b) Sentido del total y del conjunto

c) Distancia a los objetos.

d) Distancia entre objetos.

e) Contextualización y ambiente. Diferenciación contemplativa en obras de arte.

f) Puntos de vista principal y secundarios: esculturas y objetos tridimensionales.

1º a) Problemas de seguridad y conservación: la protección.

Muchos son los problemas de seguridad y conservación que se dan en los museos¹². Ahora sólo nos interesan aquellos que en su solución implican una ocupación o una alteración del espacio. Casi todos los casos se pueden resumir en la presencia de barreras físicas que impiden el contacto entre los objetos y el público adoptando una gran variedad de formulaciones: la barrera oculta establecida por medio de sistemas de alarma sonora ante la proximidad del espectador (*Neue Nationalgalerie*, Berlín); los pedestales gigantes que impiden al acceso a la obra (*Ugolino* en el Musée d'Orsay. Foto 10) o marcan la distancia de seguridad de forma inconsciente (*Hera de Samos*, *Gladiador Borghese* en el Louvre, Foto 9); el cordón o la barra a la altura de las rodillas suelen ser las más comunes; las vitrinas en sus múltiples, por no decir infinitas, formas, que merecen un estudio particular, y, llegando al extremo, la acotación de salas completas (salas *de period-room* del M.E.T., *Sala Brancusi* del Musée National d'Art Moderne en el Pompidou o la del *Guernica* en el Reina Sofía).

En los casos mejor resueltos las barreras, que se integran y confunden con los límites de las zonas de visualización máxima, pueden, incluso, pasar desapercibidas programando con ello la distancia de visualización y acotando el punto de vista.

¹² Para una información de conjunto véase TILLOSON, R. G.: *La seguridad en los museos*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

Concepto y definición del espacio expositivo de los museos

Pero en cualquier caso, las barreras físicas de seguridad siempre cualifican una parte del espacio de la sala como espacio vacío sin posibilidad de ocuparse en ningún caso. Este espacio generado, invisible, pero existente siempre, se funde con el general de la sala cuando hay pocos visitantes. Sin embargo cuando la ocupación es alta, el *mobiliario museístico* ha crecido con una fila de personas ante las piezas más importantes. En casos extremos podemos llegar a percibir un pasillo vacío y continuo delimitado por la pared con cuadros y la masa de público¹³. El espectador que contempla la escena sentirá un espacio muy distinto al de la sala vacía, que no será mejor de forma necesaria (recordemos la *Venus de Milo*), simplemente habrá que tenerlo en cuenta.

1º b) Problemas de seguridad y conservación: las emergencias.

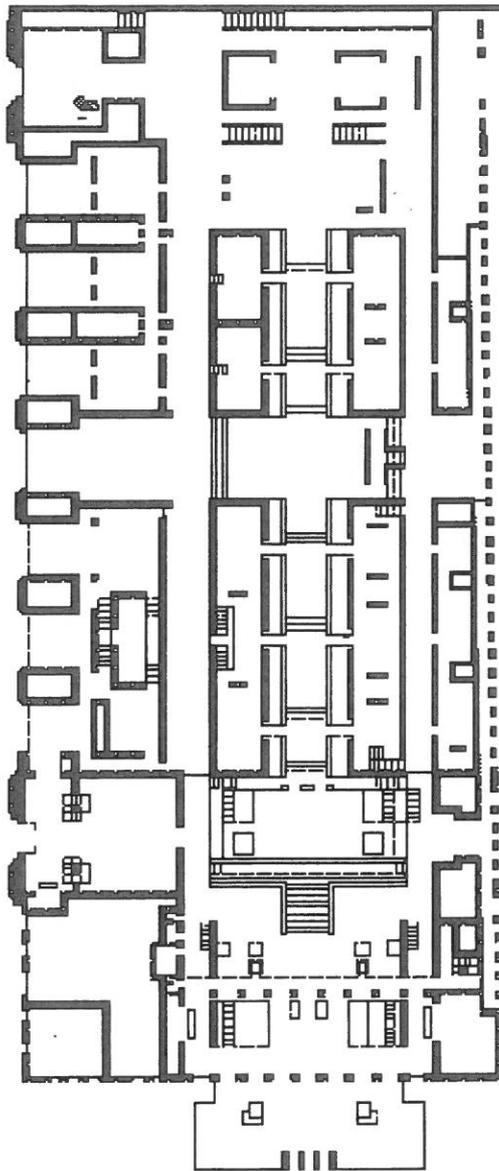
Casos extremos de la seguridad del público en los museos son las situaciones de emergencia por fuego, atentado, etc. que llevan añadidos sentimientos de pánico y necesidad de huida. Aunque rara, la posibilidad siempre hay que contemplarla. Como previsión se aplican los principios constructivos y de disposición del edificio que establezcan las normativas de seguridad al respecto del lugar donde se ubica el museo de que se trate. En su funcionamiento interno, el propio museo suele tener establecidos planes de actuación rápida ante eventualidades semejantes. De todas las medidas previstas las más significativas para la organización espacial del museo son la presencia de circuitos de evacuación rápida y las salidas de emergencia.

La presencia de ambos en la ordenación espacial suponen condicionantes como los siguientes:

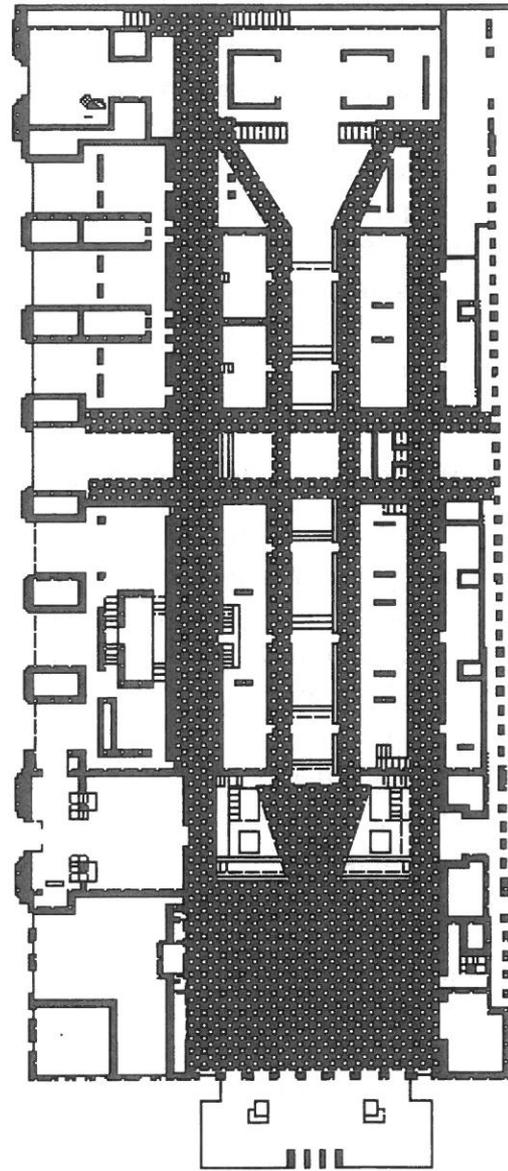
- 1º Presencia de salidas de emergencia cada cierto espacio y anulación, por tanto, de partes de muro susceptibles de albergar objetos de exposición. En principio, es una simple disminución de la capacidad del museo.
- 2º Circuitos de evacuación siempre libre de objetos y concordantes lo más posible con los recorridos inconscientes¹⁴. A veces, sin embargo, se crean verdaderas calles virtuales fuera de los lugares propios de contemplación facilitando la rapidez de la evacuación y protegiendo un poco mejor las piezas. La planta baja del *Musée d'Orsay* se puede considerar ejemplar en este sentido (Dibujo 3, Foto 11).

¹³ Esta experiencia perceptiva es muy común en las grandes exposiciones, donde aún no se utiliza la reserva de entradas, en las que el público acude en tal número que se ve obligado a guardar cola antes y después de entrar en el recinto expositivo. Ya en el interior, abandonar esta fila supone no poder observar las obras en sus detalles, e incluso no poder ver las piezas de formato pequeño. Quedarse en la fila no permite la visualización unitaria de tamaño medio o grande. En estas condiciones se hace imprescindible la doble visita siempre y cuando el servicio de vigilancia te permita retroceder en las salas, cosa que no siempre sucede.

¹⁴ Sobre los circuitos inconscientes véase un poco más adelante en este mismo artículo.



Museo d'Orsay. París.
Planta Baja

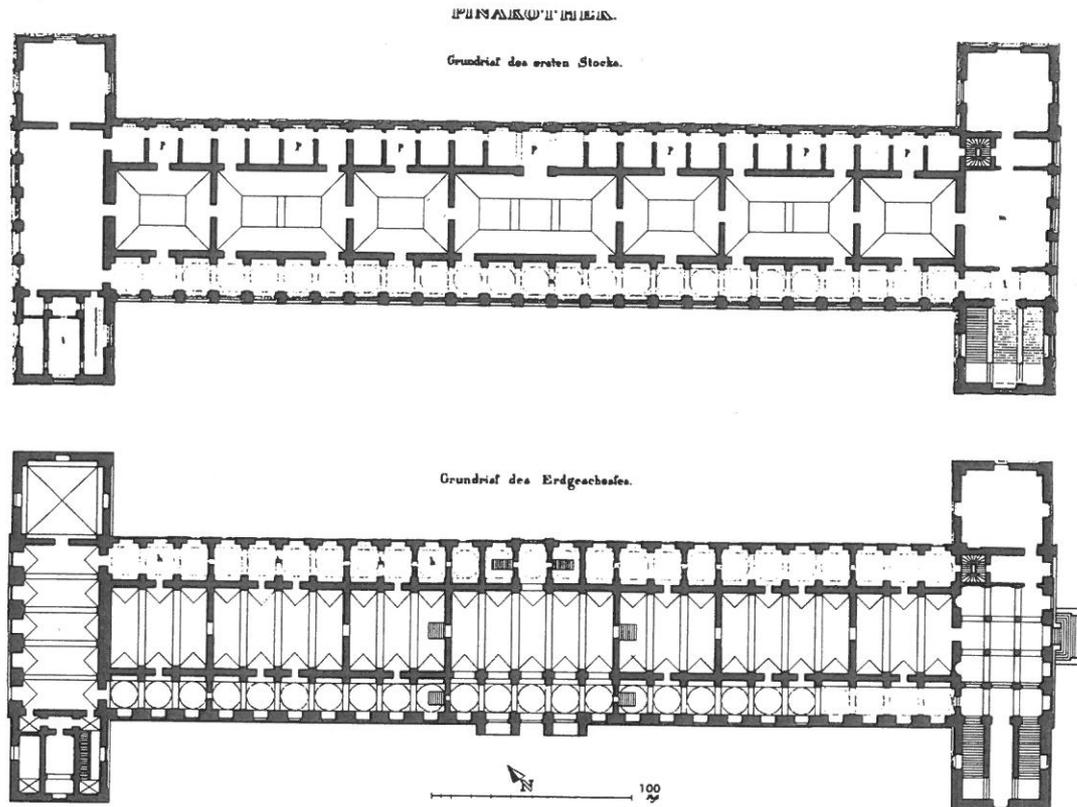


Museo d'Orsay. París.
Planta Baja.
Pasillos de circulación.

Dibujo 3. Pasillos de circulación fuera de las zonas de contemplación de obras. *Musée d'Orsay*, París.

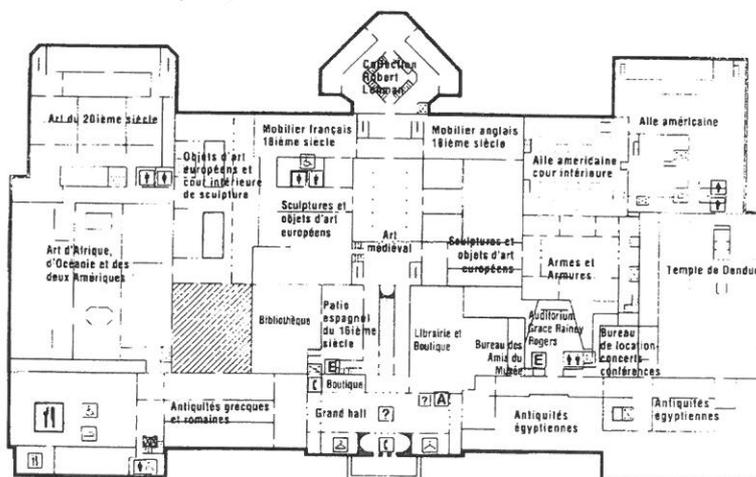
3º Ausencia de sucesión de salas con un solo acceso. Como excepción se admite el gabinete adosado (Dibujo 4).

Concepto y definición del espacio expositivo de los museos



Dibujo 4. El orden. Pasillos conectando gabinetes adosados a las grandes salas. Leo von Klenze. *Alte Pinakothek*, 1826-1836. Munich.

4º Alejamiento de la planificación laberíntica de salas. El *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York es un ejemplo prototípico que hay que abandonar (Dibujo 5).



Dibujo 5. El desorden. El museo laberinto. *Metropolitan Museum of Art* de New York.

- 5º Búsqueda de algún elemento espacial de referencia que permita la orientación inmediata del visitante: patio exterior o interior (*Museo van Gogh* de Amsterdam), gran sala (Ala Este de la *National Gallery of Art* de Washington), gran galería (*Uffizi*), pasillo (*Musée National d'Art Moderne* en el Centre Pompidou), etc..

2º Problemas de circulación de visitantes. Los circuitos inconscientes y programados.

El problema más grave de circulación es el apuntado antes: emergencias por el pánico; el más común es el de circulación por traslado a otra parte del edificio del museo. Siempre se busca una circulación que no afecte otras actividades, incluidas la contemplación y el uso de los objetos del museo. Podemos contemplar dos tipos básicos de circulación por el museo:

- a) Circuitos por fuera de las salas. Se realizan por pasillos y distribuidores arquitectónicos (*Pirámide, Escalinata Daru*, en el Louvre; *ascensores* en el Guggenheim).
- b) Circuitos por dentro de la sala. Se reservan espacios para el tránsito de los visitantes de paso a otras salas: Nave central, *Musée d'Orsay* (Foto 11). En muchas ocasiones son los extremos de salas sucesivas: *Gemäldgalerie* en *Dahlem*, Berlín; *Alte Pinakoteke*, Munich; *Museo del Prado*, Madrid (Foto 12). Es fundamental tener en cuenta los circuitos inconscientes del público para adaptarse a ellos, y las zonas de visualización de las piezas para evitarlas.

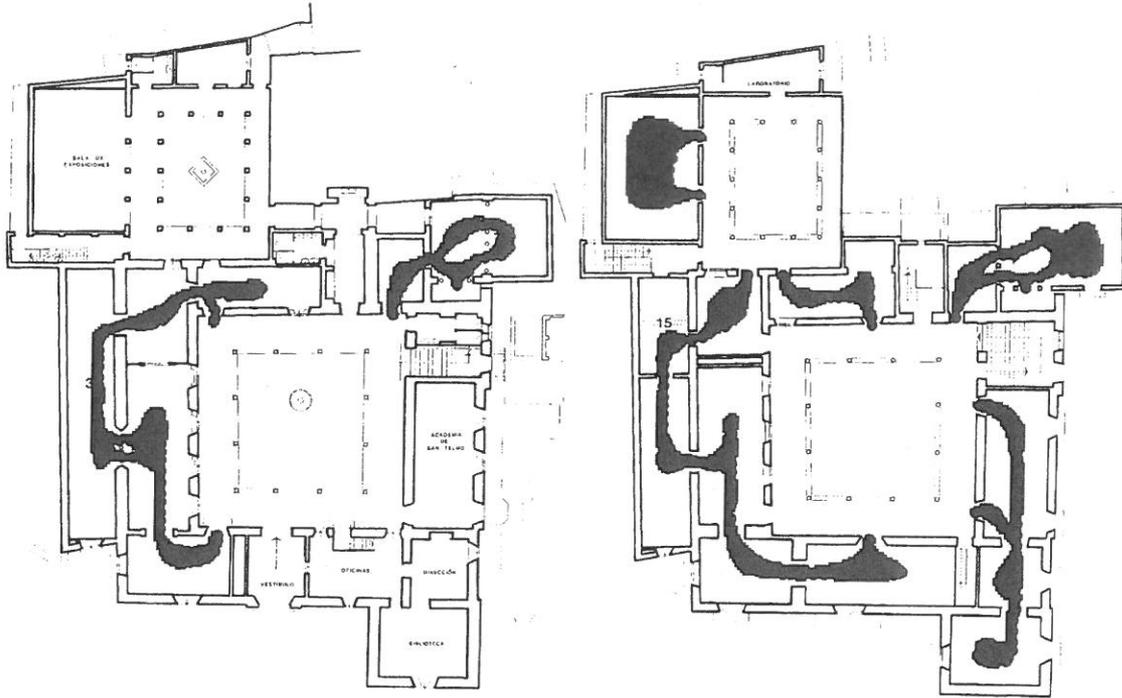
El recorrido inconsciente.

El recorrido inconsciente es el seguido por un espectador que sólo desea atravesar una estancia y comprobar si un determinado objeto se encuentra en ella. En su recorrido por una estancia vacía el visitante siempre se caracteriza por la ley del mínimo esfuerzo manifestando tendencia a la línea recta, con la alteración de salvar los obstáculos, manteniendo la distancia de respeto al contacto con los objetos. Es la actitud del público que busca otra sala distinta a la que se encuentra.

Cuando el público pasa de visitante a espectador en las salas del museo, su objeto de atención ya no es sólo pasar la sala de turno; en su pasar está buscando objetos concretos ya conocidos u objetos que le llamen la atención por entrar en el amplio arco de su interés. En este caso es fácil comprobar como el *buscador* penetra un poco en la sala y ocupa una superficie orgánica y algo superior a la necesaria para ocuparla físicamente. Como es fácil suponer la presencia del pequeño grupo primero, o del gran grupo después, irán ensanchando cada vez más esta superficie

Concepto y definición del espacio expositivo de los museos

en función de la cantidad de transeúntes. Pero este fluído humano volverá a estrecharse en los cuellos de botella que se originan por la presencia de obstáculos o simples vanos de puertas o accesos limitados (Dibujo 6).



Dibujo 6. Recorridos inconscientes. *Museo de Bellas Artes. Málaga.*

Es evidente que la adaptación a los recorridos inconscientes de los circuitos de circulación facilitarán la efectividad de estos. Por el contrario, si las zonas de visualización de los objetos son interferidas por los recorridos inconscientes, aquellas quedarán sensiblemente entorpecidas. Por otra parte, en las salas de gran ocupación de visitantes, el espacio generado por los recorridos inconscientes se vuelve en muchos momentos espacio físicamente ocupado y visualmente actante (recordemos el caso de la *Venus de Milo* o las *salas de Mapas* de los Museos Vaticanos). El recorrido inconsciente se puede reestructurar con la inclusión de objetos tridimensionales que lo reordenen o puntos de atención que lo focalicen.

3º Problemas de uso de los objetos contenidos: la accesibilidad.

En este grupo de problemas se da una confrontación con los derivados de la protección de las piezas. En aquella ocasión se buscaba la distancia. En la accesibilidad se busca la cercanía integradora, sentirse dentro de la obra. En términos de visualización esto significa no tener ningún tipo de obstáculo en el campo de visión central y si es posible ni en el lateral (en este caso de tipo dinámico), aunque

se acepte una solución de compromiso apurando al máximo los márgenes de seguridad.

4º Problemas de visualización y contemplación de los objetos expuestos.

Son los problemas que más afectan al espectador y, por ello mismo, de los que es más consciente y crítico. Por otra parte son los problemas que inciden más directamente en la organización del espacio museístico desde un punto de vista local. En este punto es donde se pueden dar las mayores confrontaciones entre el proyecto museográfico y el proyecto arquitectónico.

El arquitecto tiene tendencia a concebir su obra desde el conjunto al detalle, desde el gran volumen y el gran espacio a los espacios menores en que se organiza y articula aquél. En el trabajo del arquitecto predomina la fragmentación y la acomodación. Por ello el edificio que proyecta para museo puede tener una gran independencia de la colección que albergará. El museógrafo, por el contrario, tiene tendencia a contemplar el objeto museístico como único, con necesidades individuales, que se conjunta con otros objetos individuales por adición y ordenación. Trabaja en un proceso acumulativo. Para el museógrafo, el edificio que necesita un museo es consecuencia de las necesidades de la colección que se musea. Por lógica, en los tiempos actuales cada vez se da con mayor frecuencia un diseño arquitectónico que contempla los dos sistemas de trabajo de forma simultánea y compatible.

Algunos problemas concretos relacionados con la visualización de los objetos son los siguientes:

a) Ordenación de las obras.

La ordenación de las obras en el espacio museístico viene determinada por el concepto de museo y el criterio de ordenación que preside el proyecto museológico. Es evidente la diferencia entre un planteamiento histórico, un planteamiento taxonómico o un planteamiento comparativo de los objetos. Sin embargo, si el museo parte de un edificio y no de una colección y del desarrollo de su tratamiento, la estructura arquitectónica determina en gran medida la ordenación de las obras. Volvemos otra vez a los problemas de versatilidad y adecuación.

Los modelos de ordenación son prácticamente tantos como museos. Cada museo es un mundo particular que necesita soluciones particulares. Veamos algunos de los modelos expositivos más conocidos teniendo en cuenta que en un museo, más si es de tamaño mediano o grande, podremos ver varias de esas formulaciones aplicadas a según que parte de la colección expuesta.

Concepto y definición del espacio expositivo de los museos

1º Disposición sin ordenación. El criterio base es el aprovechamiento del espacio y como mucho el contraste visual. Se buscaba la acumulación y el impacto. Es la disposición típica de los protomuseos barrocos del siglo XVIII¹⁵ (*Gallería Doria Pamphilj*, Roma. Foto 14), aunque el sistema aún tiene cierto grado de vigencia, más cuando se parte del concepto museo como almacén de obras. Precisamente este principio, complementado con la inclusión de recorridos de visita y sistemas mínimos de protección, es la fórmula adoptada en algunos museos para dar solución a uno de los retos más interesantes de la museología actual: los almacenes visitables (*Rijksmuseum*, *Rijksmuseum Vincent van Gogh*, *Allard Pierson Museum*, todos en Amsterdam. Foto 15)

2º Disposición lineal. Propia de los desarrollos históricos de cualquier tema, los objetos se colocan de forma sucesiva uno detrás de otro por un orden predeterminado (cronológico, temático, etc). Se crea un circuito único y progresivo que facilita la conducción del público por el discurso expositivo. Estos objetos pueden ser de cualquier disciplina: artística, técnicos, científica, etc. Es la disposición típica en una exposición monográfica de artista: (Exposición *Velázquez*. El Prado, Madrid, 1990; Exposición *Fellini y sus trajes*. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1994). Los edificios de la *Glyptothek* de Leo von Klenze en Munich y del *Guggenheim Museum* de Frank Lloyd Wright en Nueva York son plasmaciones arquitectónicas de este concepto.

3º Disposición tipo peine. En ella se organizan los objetos con una doble valoración (principales y complementarios), haciendo depender pequeños conjuntos de otros más importantes, a su vez ordenados por una disposición lineal. Es la organización típica para presentar obras menores de un autor, una escuela, o detalles de un concepto. Arquitectónicamente se organiza en la fusión de salones o galerías con gabinetes. La fórmula nace con la *Alte Pinakothek* de Munich (1826-1836) de Leo von Klenze y se ha mantenido hasta la actualidad (*Ala Richelieu* del *Louvre*).

4º Disposición con las obras interconectadas visualmente. En ella los objetos se disponen de tal manera que varios objetos se observan simultáneamente, para poder compararlos. Se consigue una visión de conjunto de lo expuesto. Es muy utilizado en los museos de Ciencia y Tecnología. (*Cité des Sciences et de l'Industrie*, Paris; *Deutsches Museum*, Munich) Dando respuesta a este problema, y buscando el mundo del arte contemporáneo, en el que la simultaneidad de tendencias es

¹⁵ La primera superación de este concepto origina la llamada Polémica de Viena en la que Chrétien de Mehel sustituye el sistema de *miscalaneæ* barroca adoptado por el conde Althann para la presentación de las colecciones de la Corona en el Stalburg por un concepto metódico, ya neoclásico, en su instalación en el Belvedere. BAZIN, Germain: *El tiempo de los museos*. Daimon, Barcelona, 1969. pp. 158-159.

característica muy representativa, nace la propuesta arquitectónica de la planta libre. Su primera formulación fue el *Museo para una pequeña población* (1942) de Mies van der Rohe, Sin embargo otros desarrollos posteriores, algunos de gran calidad (*Neu Nationalgalerie* de Berlín (1962-1968) del mismo van der Rohe, Planta 4 (*Musée National d'Art Moderne*) del *Centre Georges Pompidou*, París, de Piano y Rogers, 1977) han sido transformados en espacios lineales por medio de tabiques interiores¹⁶. El concepto espacial lo podemos ver plenamente aplicado en el *Musée des Monuments Français*, Palacio de Chaillot, de París.

5º Disposición de tipo radial. En ella los objetos se presentan por grupos dependientes de un objeto o grupo de objetos organizador del conjunto. Sería un modelo para presentar conceptos como el de un artista y sus influencias.

b) Sentido del total y del conjunto.

Es una necesidad de tipo personal por parte el visitante. Permite que éste organice su visita y tenga conciencia de la abarcabilidad del conjunto. Para el personal del museo es un punto de referencia de organización de los servicios. Satisfaciendo esta necesidad se alejan del museo laberinto tan denostado en los últimos años. Los espacios del museo se organizan alrededor de un espacio directriz: El *Museo Guggenheim* en Nueva York, de Frank Lloyd Wright (1943-1959), el *Edificio Este de la Galería Nacional* en Washington, de I. M. Pei (1971-1978), o el *Rijksmuseum Vincent van Gogh* en Amsterdam de Retveld (1963-1973), son ejemplos modélicos.

c) Situación del espectador frente a los objetos (distancia y situación).

¿Qué recinto y qué tamaño requiere ese cuadro para ser contemplado por el observador? Con estas palabras plantea Hans Hollein¹⁷ el gran problema de la museografía. Dónde situar al espectador frente al objeto de su contemplación es el primer gran problema. El segundo lo representa el ambiente de esa contemplación. Las respuestas son tantas como montajes. Antes de adoptar ninguna será conveniente tener en cuenta algunas referencias.

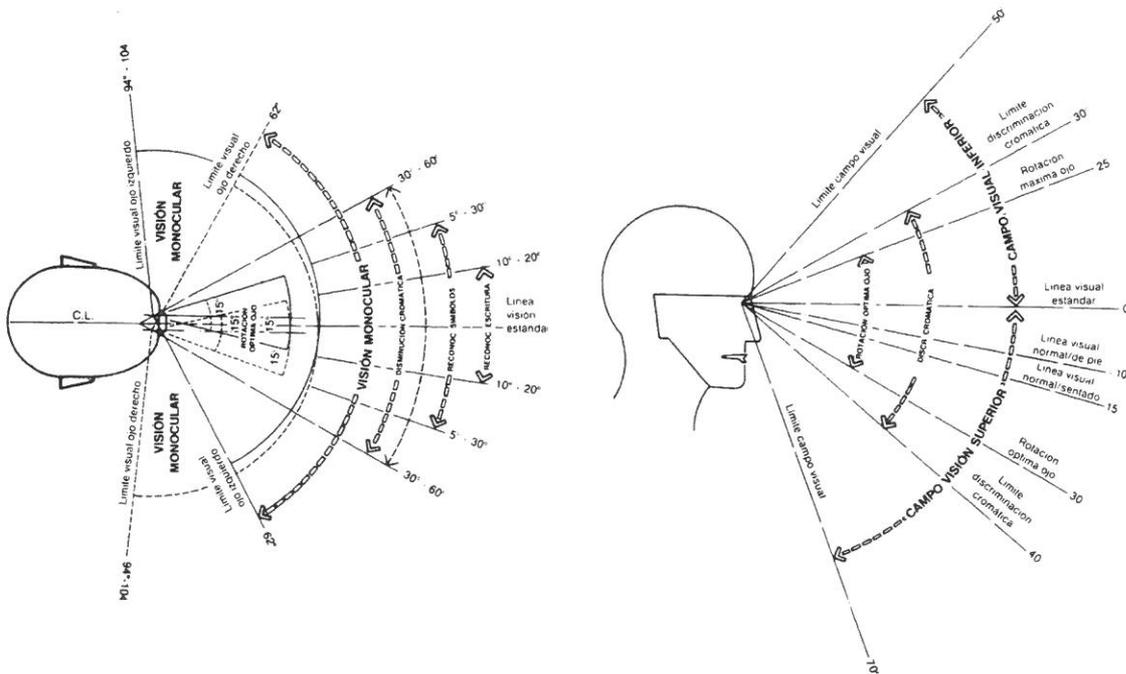
¹⁶ En el caso del Musée d'Art Moderne siguiendo el proyecto (1985) de Gae Aulenti con la colaboración de Italo Rota y Piero Castiglioni. Estas y otras actuaciones (ubicación del Museo Nacional «español» de Arte Contemporáneo en un edificio de marcada estructura lineal), se basan en la aceptación de que las vanguardias históricas ya no son representativas del arte contemporáneo, sino del arte histórico. Sin embargo, las notables relaciones que mantienen las obras de estas tendencias siguen aconsejando practicar con ellas la instalación en planta libre.

¹⁷ HOLLEIN, Hans: "Obras y proyectos de museos" en AA.VV.: *El arquitecto y el museo*. Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Junta de Andalucía, Cádiz, 1990.

Concepto y definición del espacio expositivo de los museos

La adecuada situación del punto de vista de los objetos es un factor determinante en la buena y completa captación (comprensión y delectación) de los mismos. La situación del punto de vista viene determinada por características propias del objeto visualizado, ya sean de tipo físico, o plástico. En un museo, dada la inmovilidad de los objetos, es el espectador el que se tiene que adaptar para ocupar la posición adecuada. Es función propia del museógrafo facilitar esta adaptación y si es posible marcar el punto, o los puntos ideales, de esta visualización. Las características objetivas y mensurables de la obra de arte que determinan la situación del punto de vista son las siguientes:

1º Tamaño de los objetos. El tamaño del objeto provoca una distancia mínima de visualización completa (de una sola vez, y sin girar la cabeza). Esta distancia es la resultante de incluir el objeto en un arco de 55° (ángulo de visión humana considerada natural) en cualquier sentido (vertical u horizontal) (Dibujos 7a y 7b). Todos los puntos que cumplan esta circunstancia definen el límite mínimo de visualización completa. Todos los puntos comprendidos entre la línea anterior y el objeto permiten observar detalles, y definen el área de visualización del objeto. El área de visualización del objeto es un espacio generado por éste, que debe ser respetado por el resto de actividades del museo: otras visualizaciones, pasillos de circulación, zonas de descanso, etc. Casos comprometidos de situación de cuadros son los rincones de las salas y las proximidades a los accesos a otras salas (Foto 13).



Musée d'Orsay. París.
Planta Baja. Nave Central. Primera mitad.

Comentario de signos y tramas utilizados.

Dibujo 8a)

1.- Las esculturas se representan por las bases de sus pedestales con tramas en color claro rodeados por una línea blanca (el tamaño y la forma son aproximados dado el tamaño del dibujo).

2.- En su interior se incluyen flechas con un doble significado:

a) Indican la dirección del punto de vista principal de la pieza escultórica que corresponde a cada pedestal.

b) Indican la distancia, desde el borde del pedestal, a la que habría que situar ese punto de vista principal.

Dibujo 8b)

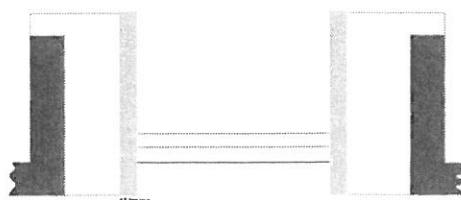
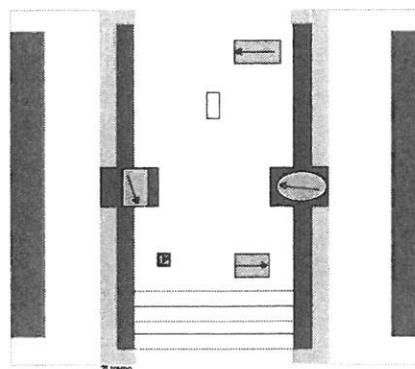
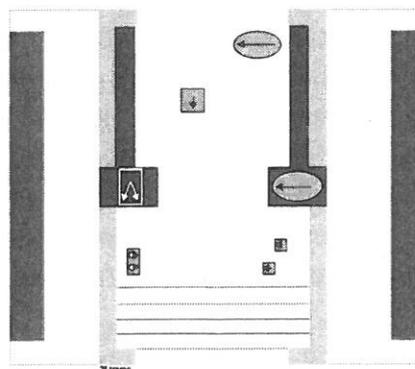
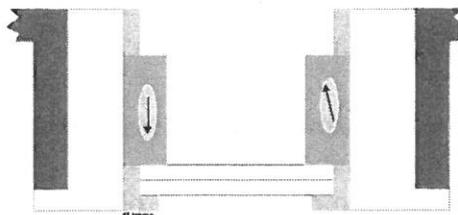
3.- Alrededor de cada pieza se ha marcado un área de visualización (en trama de color oscuro) en función de los siguientes parámetros: ángulo de visualización completa mínimo, distancias de respeto y seguridad, y ocupación de espectadores concretos mediante observación directa (no se consideran los grupos de más de tres personas).

4.- También se indican las áreas de uso del mobiliario museístico (Depósito de textos explicativos en el centro del primer tramo).

5.- Se representan, con trama un poco menos oscura, los bancos que flanquean la zona de exposición.

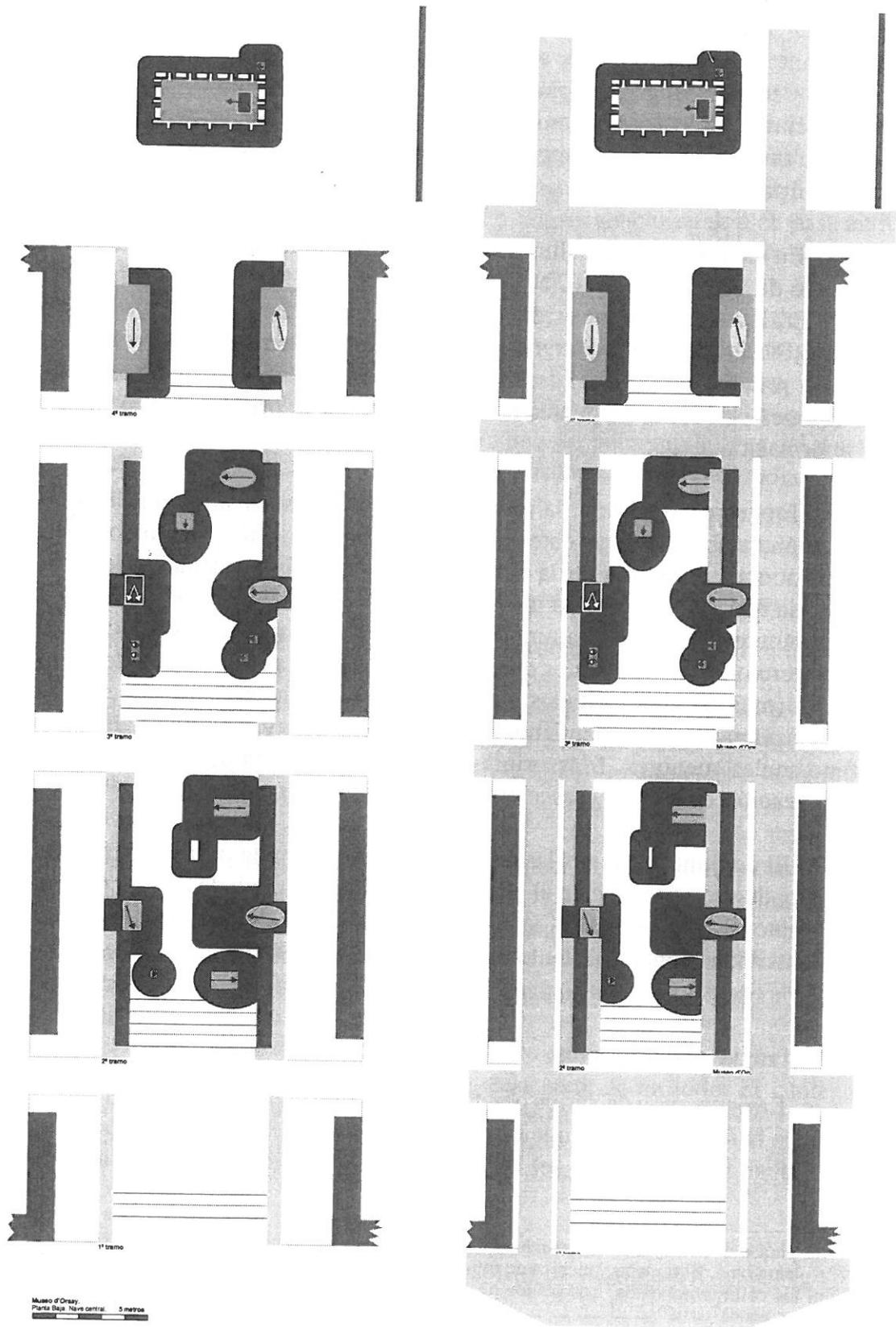
Dibujo 8c)

6.- Se indican los espacios ocupados por los visitantes en tránsito por el exterior de las zonas de exposición y dentro de ellas en el uso de los bancos de descanso con una trama de color gris medio.



Musée d'Orsay.
Planta Baja. Nave central. 5 metros

Concepto y definición del espacio expositivo de los museos



2º Punto de ordenación de la visualización del objeto. Es el punto previsto por el autor, a partir del cual, se construye el objeto. Su determinación se consigue mediante una interpretación plástica, histórica y funcional de la obra artística. Como referencias se pueden señalar las siguientes: En el caso de pinturas el elemento plástico ordenador es la composición (el punto de fuga en la perspectiva, el motivo plástico principal, etc).

En el caso de las esculturas se pueden encontrar varios puntos de ordenación: el punto de vista principal (Dibujo 8a)¹⁸ y los puntos de vistas secundarios (Fotos 16 y 17). En las esculturas se originan por ello, zonas de visualización que rodean el objeto (Dibujo 8b). Sin embargo las esculturas concebidas como pinturas (retablos) pueden prescindir de visualizaciones circulares. En los objetos que no tienen connotaciones plásticas, los puntos se determinan por el principio de máxima claridad e información.

En correspondencia, la altura del punto de vista y la orientación de los ejes de visión también vienen determinados por la obra artística. Como referencia se puede adoptar un punto en la perpendicular al motivo ordenador de la obra, a la distancia que se ha explicado más arriba. Todo ello obliga a la hora de colgar piezas a un compromiso entre la altura de los ojos del visitante, y la composición general del testero o de los pedestales donde se sitúan las obras. En el caso de visualización masiva (museos muy visitados y obras de gran predicamento entre el público) hay que considerar el distanciamiento de objetos de interés y el punto de vista hacia arriba como males menores. Más original, pero de difícil implantación es la zona de visualización en rampa o escaleras con asientos. (*Musée Picasso*. París).

El conjunto de todas las áreas de visualización de obras de arte crea un sub-espacio, de gran potencia en el espacio museístico, articulado por los puntos de vista preferente de las obras. Son zonas de ocupación que deben gozar del privilegio de la exclusividad funcional, tanto mayor cuanto más alta sea la previsión de público.

d) Distancia entre objetos.

La ocupación de varios objetos en el mismo campo de atención del espectador propicia la falta de concentración en los visitantes y puede destruir los planteamientos pedagógico y plástico del museo. La tendencia lógica, aunque no siempre sea

¹⁸ Los planos que se aportan sobre el Museo de Orsay corresponden a la primera mitad de la playa central de la planta baja. El tamaño y técnica de impresión del *Boletín de Arte* impide incluir el gráfico completo y con los colores previstos. Los planos hacen referencia a las piezas expuestas en 1994 (esculturas en todos los casos).

Concepto y definición del espacio expositivo de los museos

la más conveniente, es propiciar la visualización individualizada de cada objeto. Sólo se consigue de manera absoluta cuando no hay otro objeto en el campo visual del espectador. En la práctica es posible sólo cuando algún elemento físico y neutro (panel o pared) recorta el ángulo de visualización humana. El problema descansa en que el campo de visión humana con distinción de colores y distinción de detalles abarca unos 55°. Por fuera de este ángulo se da la visión lateral, muy sensible a los movimientos y con un ángulo total de 220°. En consecuencia cualquier paseante romperá la concentración.

Por todo ello, es recomendable para propiciar la visualización única de objetos recortar físicamente el ángulo de visión (objeto entre paredes); procurar el alejamiento máximo entre piezas situadas en el mismo plano (en la práctica nunca es suficiente), y buscar al menos la máxima separación de elementos dinámicos (una intermitencia de luz, pasillos de circulación dentro de sala, contempladores del objeto vecino, etc.). En casos excepcionales se ha recurrido al recorte visual mediante una iluminación muy focalizada (Foto 19).

e) **Contextualización y ambiente.** Diferenciación contemplativa en obras de arte.

Una obra de arte expuesta en un museo ha perdido su contexto original. Pero en el museo no se descontextualiza, sino que se recontextualiza. Es decir, toma el contexto del museo o, mejor, el contexto que el museógrafo le da de forma particular y a veces diferenciada del resto de obras expuestas. Sólo de forma excepcional el contexto museístico quiere acercarse al contexto original, manteniendo materiales y organizaciones originales: ecomuseos, casas de artistas, etc.

En el resto de los casos se dan dos posibilidades: 1ª Rememorar el ambiente original con materiales nuevos (Sala egipcia del *Kunsthistorisches Museum*, Viena (Foto18); *Museo Pío-Clementino*. Ciudad del Vaticano; *Museo de Arte Romano*. Mérida; Reconstrucción de una mina en el *Deutsches Museum* de Munich. Reconstrucciones ambientales como los *periods room*); 2ª Crear un ambiente moderno donde la obra se individualiza de su contexto original.

En todos los casos la obra se percibe como la parte de un todo. El contexto va dirigido a la impresión y/o comprensión del espectador. Como desideratum extremo cada obra debiera integrarse en un ambiente particular y diferenciado del resto. En la práctica, un mismo ambiente es compartido por grupos de obras semejantes.

Los ambientes se construyen con dos finalidades básicas: 1º Recontextualizar las obras. Se aportan elementos con significado histórico, semántico, plástico, etc. 2º Diferenciar contemplativamente las obras. Se busca el aislamiento formal con el

resto de objetos. Se basa en la diferenciada utilización de la *puesta en escena* museográfica. Un simple panel de fondo de otro color o textura puede ser suficiente. En otras ocasiones se dedica todo un espacio para una sola obra.

La diferenciación contemplativa en obras de arte es una pretensión de cualquier museo de Bellas Artes. Se consigue mediante la creación de un microespacio que permita la integración entre la obra y el espectador, sin las distracciones de otras solicitudes tanto físicas como semánticas. Para ello es conveniente:

- 1º La reserva de un espacio de visualización único, sin interferencias con espacios dedicados o susceptibles de ser utilizados por otras actividades en el museo. Es decir responder a las solicitudes de visualización del hombre. Véase la dificultad en la ocupación de rincones de salas y de zonas próximas a accesos (Foto 13).
- 2º La reserva de un ambiente adecuado a la pieza (semántico y/o formal).
- 3º La provisión de los materiales informativos necesarios de la pieza (documentos, hojas didácticas, etc) de forma que no interfieran en lo anterior. La mejor forma es que esos materiales formen parte de la preparación del espectador.
- 4º Exclusión de factores somáticos de distracción (cansancio, incomodidad) con la presencia de bancos, ausencias de rampas, ruidos, etc. Ej: la visita colectiva.

Análisis minuciosos de otros objetos y actividades del museo, como las zonas de descanso, los elementos informativos (paneles, etiquetas, etc.), y otros entre los que destaca el ambiente lumínico, completan el panorama espacial del museo, pero desbordan las posibilidades de tamaño de este artículo. Estos aspectos serán objeto de una futura publicación.

Concepto y definición del espacio expositivo de los museos



Foto 1. La *Victoria de Samotracia* ordenando y supeditando el espacio arquitectónico. ¿Quién recuerda la función distribuidora de la escalinata? Escalinata Daru. Musée du Louvre. París.



Foto 2. Las *Bodas de Caná* de Veronés nos abre al cielo. Sala de los Estados. Musée du Louvre. París.

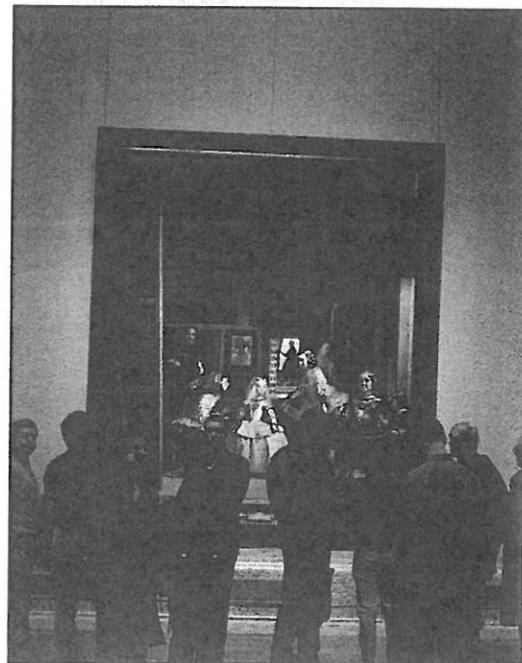
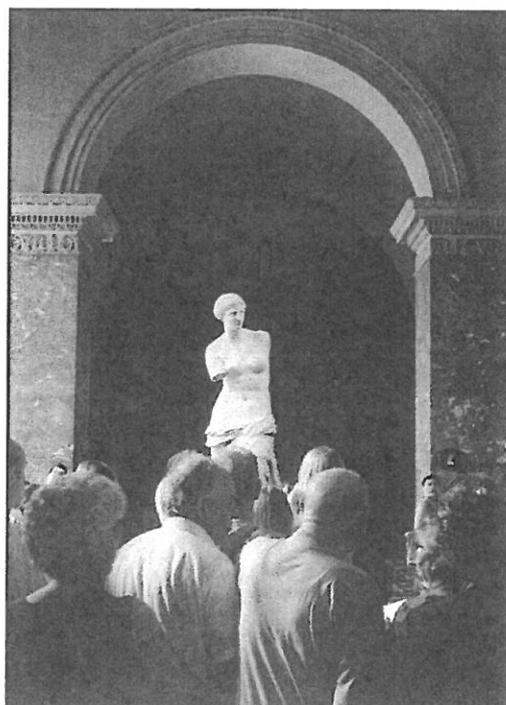
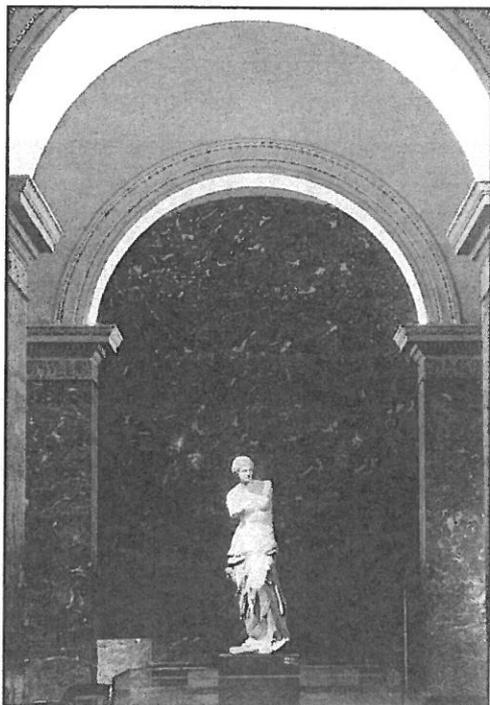


Foto 3. Una habitación más del Prado. Las *Meninas* de Velázquez. Museo del Prado. Madrid.



Fotos 4 y 5. La importancia del punto de vista en la percepción de la obra de arte. *Triunfo de San Ignacio*. Iglesia de San Ignacio. Roma.



Fotos 6 y 7. La distancia entre el proyecto y la vida. La *Venus de Milo* en la disposición prevista por el montaje. Al lado, con sus admiradores. *Venus de Milo*. Musée du Louvre. París¹⁹.

¹⁹ Fotografía de A. Martín y C. Caroly en *Musées de France. Un nouveau visage*. Réunion des musées nationaux, Paris, 1988. El resto de las fotografías del presente artículo son del autor, que quiere señalar la desfasada actitud de muchos museos españoles de no permitir realizar fotografías en sus dependencias.

Concepto y definición del espacio expositivo de los museos



Foto 8. El público reclamando su protagonismo en los museos. Distribuidor bajo la Pirámide. Musée du Louvre. París.



Foto 9. ¿Para qué una barra distanciadora? Con un pedestal bien pensado se marcan las distancias manteniendo las sensaciones de accesibilidad y familiaridad. *Hera de Samos*. Musée du Louvre. París.

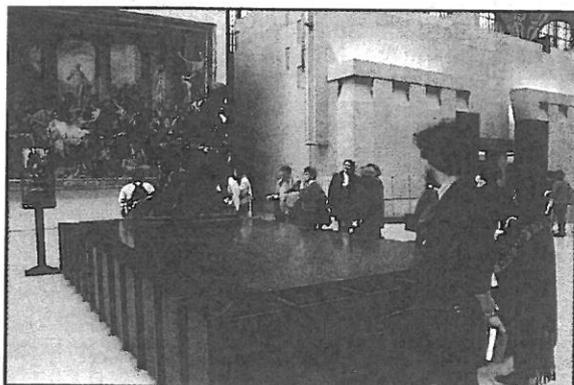


Foto 10. El pedestal como protección y marcando los puntos de vista. *Ugolino* de Carpeaux. Musée d'Orsay. París.

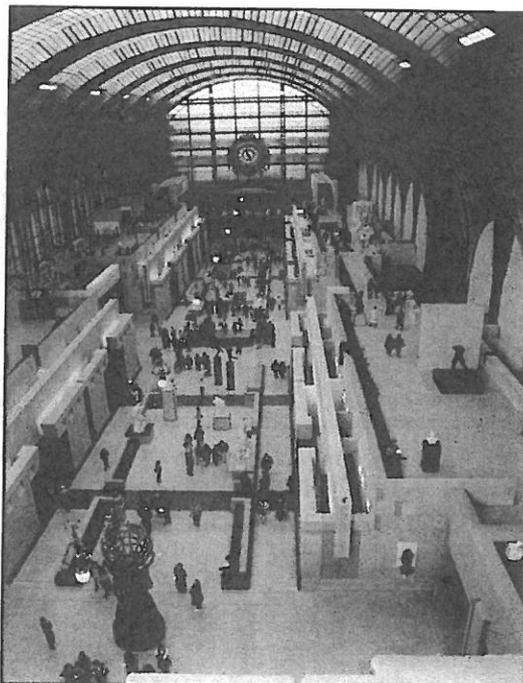


Foto 11. Nave central. Musée d'Orsay. París.



Foto 12. Pasillo de unión de salas sucesivas. Museo del Prado. Madrid.



Foto 13. Espectadoras de Vermeer (*El astrónomo*) y Pieter de Hooch (*La bebedora*) compitiendo por su espacio. Musée du Louvre. París.



Foto 14. La acumulación como sistema expositivo. Galleria Doria Pamphilj. Roma.

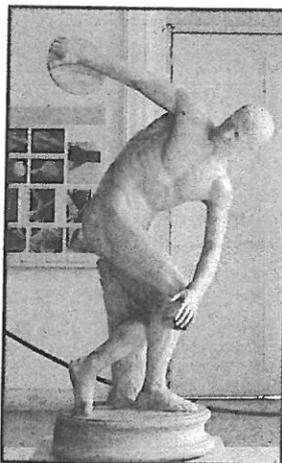


Foto 16. Visión frontal y racional. *Discóbolo* de Mirón. Copia Lancelotti. Museo Nacional Romano. Roma.



Foto 15. La acumulación como sistema organizador. Almacenes visitables. Rijksmuseum. Amsterdam.



Foto 17. El punto de vista permite sentir el movimiento. *Discóbolo* de Mirón. Copia del Antikensammlungen. Munich.

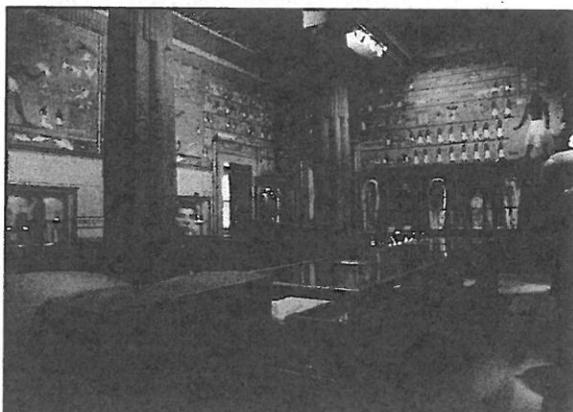


Foto 18. La reconstrucción como ambientación. Sala Egipcia. Kunsthistorisches Museum. Viena.



Foto 19. La *Reina Hatsepsout* ambientada por la luz. Ägyptisches Museum. Berlín.