

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

y

## **Las Exposiciones Temporales sobre historia de la arquitectura<sup>1</sup>**

**Beatriz Blasco Esquivias**  
**Profesora Titular de Historia del Arte, UCM**

### **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,

---

<sup>1</sup> Texto conjunto de las dos conferencias impartidas en el Curso Exposiciones Temporales y Conservación del Patrimonio.

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 abarrota 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<sup>2</sup>.

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” (21).

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

---

<sup>2</sup> Sobre este tema, véase F. Haskell, *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona, Crítica, 2002.



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” (17).

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<sup>3</sup>. 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

---

<sup>3</sup> Los datos proceden de "Exposiciones y muestras," Enciclopedia Microsoft® Encarta® Online 2005.

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 definatorios 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 y 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, centrando sus esfuerzos 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<sup>4</sup>. 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.

---

<sup>4</sup> Con notables excepciones como, por ejemplo, el famoso Museo de Pérgamo, en la Isla de los Museos de Berlín, construido ex profeso para poder albergar, entre otros fondos, el famoso Mercado de Mileto, el no menos famoso Altar de Pérgamo y las fabulosas murallas de Babilonia, con la Puerta de Istar.

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<sup>5</sup>. 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

---

<sup>5</sup> Exposición “Filippo Juvarra (1678-1736). De Messina al Palacio Real de Madrid”. Comisarios: Antonio Bonet Correa y Beatriz Blasco Esquivias. Celebrada en los Salones Génova del Palacio Real de Madrid, abril-junio, 1994. Patrocinada por el Ministerio de Cultura y Patrimonio Nacional. Diseño del montaje: Jesús Anaya Arquitectos y Manuel Blanco. Catálogo, editado por Electa España, Madrid, 1994.

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”<sup>6</sup>. 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<sup>7</sup>.

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

---

<sup>6</sup> Exposición “Madrid y los Sitios Reales”. Comisaria Beatriz Blasco Esquivias. Celebrada en la Sala de Alhajas de la Fundación Caja Madrid, octubre de 2002 a enero de 2003. Patrocinada por la Fundación Caja Madrid, Patrimonio Nacional y Museo del Prado, dentro del ciclo de exposiciones conmemorativas sobre “El arte en la Corte de Felipe V” (Comisario general, Miguel Morán Turina). Diseño del montaje: Jesús Moreno y Asociados. Catálogo conjunto de las exposiciones, Madrid, El Viso, 2002.

<sup>7</sup> Exposición “Palabras pintadas. 70 miradas sobre Madrid”. Comisarios: Beatriz Blasco Esquivias y Miguel Morán Turina. Celebrada en la Sala de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid, marzo-junio de 2004. Patrocinada por la Fundación Caja Madrid. Diseño del montaje: Arquitecto Yago Bonet Correa. Catálogo, Madrid, El Viso, 2004.



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.

Beatriz Blasco Esquivias

Madrid, 18 de abril de 2005.