

## ALGUNAS SOLUCIONES MUSEOGRAFICAS ADOPTADAS EN EL MUSEO DE MALAGA

ISIDORO COLOMA MARTIN \*

El Museo de Málaga está soportando un largo y complejo programa de actuaciones tendentes a su remodelación desde que en Octubre de 1981 se vaciara para acoger los actos conmemorativos del Centenario de Picasso. Las obras de restauración e iluminación (1981-1984) mantuvieron sus fondos ocultos durante cuatro años. En el transcurso de las mismas se planteó efectuar también una remodelación dirigida a la actualización de los criterios museológicos en pos de unas salas de exhibición mas acordes con los principios que rigen la ciencia museológica actual y las actitudes de los espectadores con el objeto museable. Los criterios museológicos ordenadores de las obras ubicadas en las salas abiertas al público general, fueron publicados en la prensa especializada poco antes de concluirse las obras de restauración e iluminación del edificio (vid. COLOMA MARTIN, Isidoro: «Pautas museológicas propuestas para el montaje del Museo de Bellas Artes de Málaga». Rev. MUSEOS, n.º 3). En aquella ocasión concluimos diciendo que las fórmulas museográficas susceptibles de aplicar al museo malagueño escapaban de nuestra actuación ya que se necesitaba aplicar esos criterios, analizar su efectividad, someterlos a la experimentación de personas ajenas a nosotros, resolver los problemas consecuentes y adoptar soluciones mas definitivas.

Desde que se escribieron las líneas precedentes acá, se han tenido algunas experiencias en el sentido apuntado. A finales de 1983 se montó la exposición «Bellas Artes-83» donde se mostraban los últimos trabajos efectuados en los museos dependientes del Ministerio de Cultura. Nosotros, y siempre que utilizo este término me refiero al equipo técnico de colaboradores del Museo compuesto por Angeles Pazos, José Luis Romero y el que esto suscribe, entre otros objetivos hicimos una primera experimentación de los criterios museológicos propuestos. Al año siguiente se montó la exposición «El Niño en el Museo del Prado» y se abrieron provisionalmente las salas de la planta baja, bien que sin incluir la totalidad del mobiliario expositivo previsto. Fueron experiencias parciales, pero muy efectivas en cuanto al valor indicativo de la efectividad de algunos criterios puestos en funcionamiento. De todas estas experiencias se han planteado problemas no contemplados en un principio y sobre todo algunas contradicciones en los criterios que han definido en último término las soluciones museográficas adoptadas.

La práctica museográfica revela la lucha que se plantea entre la generalidad de unos presupuestos válidos y convenientes para una colección en su conjunto, en los que se atienden problemas de ordenación, conservación, presentación y difusión de la obra de arte y las necesidades particulares y con-

\* Director de los trabajos del nuevo montaje del Museo de Bellas Artes de Málaga.

cretas que plantea cada objeto por sí mismo, en su diálogo visual con el visitante y con el entorno que lo mediatiza. De las fórmulas museográficas adoptadas para conseguir el difícil equilibrio entre ambas necesidades en el Museo de Málaga tratan los párrafos que siguen. Para ello repasaremos los criterios museológicos más significativos en el nuevo montaje y veamos los efectos de su aplicación concreta.

Es el de Málaga un museo provincial no especializado que alberga por ello una gran variedad de objetos tanto por su material como por su estilo, época o autor. El grueso de sus fondos lo componen exponentes de la llamada escuela malagueña de pintores del siglo XIX creada en torno a las figuras de Bernardo Ferrándiz y Muñoz Degrain. Con ellos las figuras de Moreno Carbonero, Denis, Ocón, Simonet, Martínez de la Vega, Gartner, Nogales y otros, necesitan la visita al museo malagueño de cualquiera que pretenda un adecuado estudio de los mismos. También destacada es la colección de artistas contemporáneos a los anteriores de otros lugares del país: Sorolla, Benlliure, Palmoroli, J. Aranda, Pinazo, Morcillo, Cruz Herrera tienen obras sobresalientes. Especialmente significativos son los ejemplos de artistas modernos entre los que encontramos las firmas de Morales, Pedro de Mena, Zurbarán, Ribera, Murillo y Alonso Cano entre otros. Los tres grandes bloques mencionados se complementan con una testimonial presencia de objetos medievales y con otra muy significativa de materiales románticos o próximos al renado de Isabel II: Gutierrez de la Vega, Carlos Haes, Esquivel, Eugenio Lucas y una buena colección de muebles son algunos de los hitos más destacados. Las colecciones del Museo se completan con algunos testimonios del arte de vanguardia de entreguerras: Moreno Villa, Franc Marc y la exigua representación de Picasso, para lo que se supone debe albergar el museo de su patria chica, al lado de ejemplos de los artistas malagueños y españoles aún en actividad.

El primer criterio adoptado ha sido la ordenación de los fondos de forma cronológica-estilística. Se distinguen seis grandes bloques, predeterminados en su extensión por la calidad e importancia de los objetos, y por los condicionantes físicos del edificio. (fig. 1, a y b). Por lo común corresponde una sala a cada período artístico más general. Hay tres excepciones. El espacio romántico ocupa dos salas debido a la profusión de muebles que alberga y el consiguiente espacio que necesita (salas 7 y 8). La sala 15 ha sido destinada a la exposición de dibujos, grabados y otros ejemplos con soporte de celulosa, acondicionada a las muy particulares necesidades de conservación de este material. Es el único caso donde se albergan objetos de varias épocas y estilos. El bloque dedicado a la importante escuela malagueña del s. XIX ha tenido un tratamiento especial. Se le dedican siete espacios ocupados de la siguiente manera: La sala 8 a Muñoz Degrain y la sala 9 a Bernardo Ferrándiz por ser los creadores desde su puesto de profesores en la escuela de Bellas Artes de la escuela malagueña. La sala 10 está dedicada monográficamente a Moreno Carbonero para cubrir el requisito del importante donativo de su obra que imponía la condición de una sala a él dedicada en exclusividad. En las salas 11, 12 y 13 se agrupan las obras por autores-temas con alguna pequeña excepción. De esta manera hay bloques de marinas, bodegones, retratos, costumbres y esculturas. La sala 17 agrupa temáticamente las obras originadas en el disfrute de pensiones, o premiadas en concursos, entre los que se encuentra algún malagueño. El gran tamaño de los cuadros ha hecho imprescindible agruparlos en la sala más amplia del edificio.

La misma diversidad de objetos y el principio de tratar cada obra siguiendo sus particulares necesidades han establecido un segundo criterio: adecuar las características de la fuente lumínica al objeto que la iba a soportar. En este sentido las pinturas son iluminadas por pantallas reflectoras equipadas con tubos fluorescentes que proporcionan una temperatura de color de 4200°K y una intensidad lumínica similar desde los 50 a los 200 cms. del suelo, y que se concreta en 150 lux a 125 cms. de la so-

lería. La escultura policromada también soporta 150 lux en este caso procedentes de focos puntuales con calor desprendido hacia atrás para evitar alteraciones de los pigmentos por elevación local de temperatura. Otros soportes escultóricos son iluminados por focos puntuales cuya intensidad varía según el ambiente lumínico de la sala. En algún caso excepcional ha sido imprescindible iluminar óleos con focos puntuales, aunque siempre se ha atendido el no sobrepasar los 150 lux en la superficie cromática. Por último los soportes de papel se iluminan con tubos fluorescentes iguales a los soportes de lienzo, en el interior de vitrinas dotados de reguladores de potencia para conseguir intensidades no superiores a los 50 lux (fig. 2, a y b).

La situación geográfica de Málaga, al sur y junto al mar, potenciada por el carácter abierto del edificio (existen 11 puertas de acceso al patio y 21 ventanas), es causa de dos grandes enemigos del objeto museable en cuanto a su conservación, se refiere: a la humedad y el alto nivel lumínico. En mediciones efectuadas durante el mes de Noviembre de 1984 el grado medio de humedad registrado se mueve alrededor del 70%. Los perjuicios derivados de tan alto grado de humedad se acentúan si tenemos en cuenta los valores extremos medios en ese periodo: 94 y 57% (días 15 y 25). El panorama se muestra aún más preocupante cuando comprobamos que las oscilaciones en una sola hora alcanzan valores del 14% en varias ocasiones. Las mediciones se efectúan en el interior de las salas a las 9h.30m. 10h.30m. y 15 horas; es decir un poco antes de abrir el edificio, poco después de permitir el acceso del público a las salas e inmediatamente antes de reabrir por la tarde para poder conocer los valores nocturnos, diurnos y sobre todo la oscilación de la noche al día y de cerrado a abierto. Las temperaturas en el mismo periodo no mostraron oscilaciones preocupantes, sólo 2 ó 3 grados, pero sí un alto nivel medio: 20°C. Ante la imposibilidad de instalar un sistema completo de aire acondicionado como solución ideal, apuntamos la necesidad de instalar unidades deshumificadoras en los puntos más comprometidos.

Para la alta luminosidad se ha encontrado adecuada solución. Se compone ésta de varias medidas físicas todas ellas tendentes a suavizar sin anular los rayos solares. De una parte se han instalado cristales matizados en color gris. Su actividad se ha mostrado satisfactoria por cuanto, además de rebajar la intensidad de los rayos solares que inciden a primeras horas de la mañana y últimas de la tarde penetrando hasta el interior de las salas, han resaltado la estructura de vanos y plementos del edificio al aumentar el contraste cromático del mismo. La otra medida física adoptada se nos ha revelado harto eficiente en diversos aspectos. Consiste en la cubrición de los patios interiores con sendos toldos en línea con la tradición andaluza y más particularmente antequerana, de las velas. Con su instalación se han conseguido los siguientes efectos positivos: en primer lugar el descenso apreciable del nivel de iluminación general, de tal forma que todas las piezas, incluso las situadas frente a puertas y ventanas, necesitan el apoyo de luces artificiales (y por tanto controlables), para su adecuada visualización. El efecto, previsto y causa de instalación de los toldos se ha visto enriquecido con otros adyacentes, como es el mantenimiento de una cierta estabilidad en el grado de humedad, que sin embargo ha subido ligeramente. En las mediciones efectuadas durante el mes de Marzo de 1985 se registraron oscilaciones máximas del 4%, pero la media había subido al 73%. La temperatura en este mismo periodo se mantuvo sin apenas oscilaciones bien que bajando la media a los 15°C. Estos valores, ahora simplemente orientativos, deben confirmarse con mediciones durante todo el año, para poder plantear el problema con exactitud y propiciar las medidas correctoras adecuadas.

Un segundo efecto de la instalación de los toldos, fue intuido con ocasión de la exposición de «Grabados de Miró» y ahora plenamente confirmado. Ha sido, igual que entonces, particularmente valorado por los visitantes. Consiste en la creación de un ambiente diferenciado del resto de la calle,

que lo hace particularmente atractivo. Cuando el sol ilumina y a veces castiga la ciudad, en el patio del museo con los toldos desplegados, la tamización de la luz, la suave penumbra, el canto de la fuente del patio principal son percibidos desde el exterior y han propiciado el acceso de algunos viandantes por el simple motivo de encontrarse con un lugar agradable desde el punto de vista físico. Este efecto ha producido una de las mayores alegrías en todo el proceso de montaje para el que esto suscribe, pues se ha conseguido crear un diminuto parque público que se puede utilizar como lugar de descanso, conversación, lectura o cualquier otro tipo de actividad semejante. El museo pierde algo de su carga mítica y de respeto, recomendable para una más efectiva y amplia funcionalidad. Siguiendo esta línea se están programando una serie de actividades estables en el patio dirigidas a los colegiales, en una primera fase, como el modelado, el dibujo, etc. Esto permitirá que los profesores de colegios casi siempre acompañados de demasiados alumnos, puedan hacer la visita a las salas con un reducido número de ellos mientras el resto permanece entretenido, y jugando dentro del propio edificio.

Complemento de los toldos son las persianas instaladas en las ventanas exteriores del edificio. Las correspondientes al jardín van dotadas de separadores de la pared que las sustenta. Se busca con ello una barrera a los rayos del sol, pero una salida visual al exterior que permita la contemplación del jardín, no abierto al público, donde se ubican dos grandes mosaicos romanos y algunas piezas arquitectónicas.

Junto a la alta luminosidad ya comentada en los párrafos anteriores, la estructura física del edificio ha sido un destacado condicionante a la hora de organizar la ubicación de las piezas. El palacio de los Condes de Buenavista, sede del Museo de Málaga se articula alrededor de dos patios a los que abren gran cantidad de puertas y ventanas. Además hay que sumar los vanos abiertos al exterior del edificio. En total 38 huecos. Tal profusión de huecos en un inmueble relativamente pequeño origina una cantidad muy baja de muro susceptible de ser utilizado como soporte. Problema que se incrementa con el pequeño tamaño de la mayoría de las salas (de 3 a 4 metros y medio de anchura), impidiendo la instalación de soportes exentos para obra pictórica. Una de las primeras preocupaciones en el nuevo montaje ha sido la búsqueda de nuevas superficies de pared. El mantenimiento de un principio estricto de visualización de las obras de forma clara, independiente y unitaria reduce considerablemente la cantidad de objetos colocados en relación al sistema precedente que contemplaba hasta tres pisos de piezas en una pared. Intentando si no paliar, sí reducir el problema se han cegado con paneles de madera forrados de tela o terciopelo, todos aquellos vanos que normalmente permanecen cerrados para aislar el edificio o porque la visión que se ofrece a través de ellos no tiene ningún interés artístico. El sistema ha permitido ganar 23 metros lineales. El carácter diferenciado de los paneles, con respecto a su ambiente ha dirigido su utilización como soportes de obras clave como explicaremos más adelante.

Problema también importante ha sido la presencia de alguna sala particularmente desproporcionada, como la n.º 3 con unas dimensiones de 3'50 × 20'30 metros. Semejante estructura la convierte irremediablemente en un pasillo que disvalora de forma ostensible las piezas que en él se sitúan. Disvaloración más sangrante si tenemos en cuenta las obras que alberga: dos lienzos de Zurbarán, uno de Ribera, uno de Murillo, otro de Alonso Cano y un grupo escultórico de Pedro de Mena entre otros ejemplos del siglo XVII español. Todas las obras mencionadas podrían considerarse como claves y ello ha mitigado el riesgo corrido en la solución adoptada que explico a continuación.

El problema planteado fue evitar la sensación de pasillo con las fuerzas dinámicas en la sala dirigidas hacia los dos muros de fondo, buscando un acercamiento de esos fondos, y una valoración de los

laterales. Para ello se expusieron algunos elementos físicos que nos sirvieran de referencia de una interrelación objetual que posteriormente sería transformada para conseguir los resultados perseguidos. Se probó primero con los propios objetos museables, cuadros, bargueños y esculturas y se comprobó que no tenía capacidad de actuación suficiente sobre el espacio general. La segunda prueba fue plantearse el objeto más grande. Se pensó en elementos cromáticos de techo a suelo que ya sí tenían suficiente corporeidad. Establecido el elemento de uso se planteó su ubicación, tamaño y distancia entre ellos. Para definir los tres parámetros se construyó una visión perspectiva de la sala tomando como punto de vista, el primer punto de visión completa que ocupa el visitante al penetrar en la sala (fig. 3 a). A partir de ahí el problema se reducía a contrarrestar el efecto de fuga de la construcción. Para ello se marcaron varias franjas en la pared con la característica de ser más anchas cuanto más al fondo y estar más separadas entre sí (de forma proporcionada) cuanto más alejadas se encuentran del punto de vista. En definitiva refiguramos una contraperspectiva apoyados en la tradición de percepción ilusionista que tenemos los occidentales. Semejante construcción se completaba con la coloración de los dos testeros, ocupando la pintura parte de los muros adyacentes. El efecto conseguido es una sensación de proximidad en los muros de fondo y un cierto movimiento en los laterales (fig. 3 b).

El segundo problema a resolver era el color que debieran tener estas franjas. Para su elección se hizo un estudio cromático individual de cada cuadro que iba a recibir la franja de fondo. Se buscaba un color que hiciera resaltar los pigmentos principales entre el rojo y el verde con matizaciones para cada obra experimentada. Ante la imposibilidad de aplicar el color y matiz idóneo para cada cuadro, se optó por el que podríamos llamar intermedio pero dirigido hacia una gama de baja luminosidad en contraste con la claridad de los muros y en búsqueda de un realce en la de los lienzos. El resultado fue un color en la gama de los violetas, imposible de describir con palabras. Obtenido el color de forma teórica se fue experimentando con cada uno de los cuadros y midiendo visualmente cuántos colores y la importancia que tenían en cada obra, se perdían con el tono aplicado. En función del resultado se matizaba el color, se aplicaba en el muro y se volvía a experimentar. Tras una serie de pruebas (cinco exactamente) se aplicó el definitivo. No es el ideal para cada cuadro, pero sí el más próximo para el conjunto de ellos (seis en total).

Siguiendo en el campo de visualización del edificio, mayor problema ha supuesto mantener la visibilidad de los artesanados que cubren algunas salas. La presencia de luminarias cenitales situadas a 3'50 m. del suelo y a 1'50 m. de la pared (medidas necesarias para una correcta iluminación de los objetos planos) rompe el camino visual de los visitantes. El autor del proyecto Dr. Olano aceptó el riesgo de la elección, valorando más las piezas museables que los techos, por otra parte reconstrucciones recientes en muchos casos. Sin embargo en el proyecto de montaje y en su puesta en práctica, estos no han sido olvidados en absoluto. En todas las salas donde se presenta el problema se han dejado huecos intermedios de las zonas altas. El proceso de búsqueda de zonas libres lo iniciamos inmediatamente después de conocer el primer proyecto de iluminación que a su vez motivó el nuevo montaje. Desde entonces se ha procurado reunir en alguna zona de cada sala con esta problemática, objetos que no necesitaran luz difusa, o vitrinas autoiluminadas, apurando en muchos casos de forma extraordinaria la ubicación de las piezas, dependiente por otra parte de criterios cronológicos, estilísticos o temáticos y no de iluminación. El proceso ha permitido suprimir luminarias incluso después de colgadas como es el caso de la sala 2 donde se han dejado solamente seis de las 14 utilizadas en un principio.

Conscientes del problema dicotómico luminarias-artesonados se apuntó la idea de que el color y textura de las cajas de iluminación tuvieran las mismas características que el resto de mobiliario mu-

seístico (pedestales, vitrinas y bancos) realizados en aluminio anodizado color bronce. La propuesta descansa en el principio puesto en práctica con los demás elementos de montaje, de que si todos los objetos no museables tienen similares características el visitante se olvida rápidamente de ellos y atiende a los objetos que ofrecen variedad, es decir a las obras de arte. El Dr. Olano prefirió el color blanco en la idea de que no había que ocultar esos elementos, e incluso era recomendable su visión destacada y contrastada frente al color oscuro de las maderas de los techos.

Hasta aquí hemos visto diversos criterios y condicionantes que actúan sobre el objeto museable en conjunto, con influencia sobre el espacio y el ambiente, sobre la conservación y la ordenación de los objetos. Detengámonos a continuación en los factores puestos en comunión para decidir la concreta ubicación de cada obra particular en el espacio museístico. Los elementos conjugados han sido la dinámica espacial de las salas, la «forma» de la obra y la valoración que a la misma se le ha otorgado. Veámoslo con detalle.

En todos los casos la referencia de caracterización ha sido la capacidad de influencia de los elementos considerados sobre el visitante teóricamente incondicionado. En este sentido los muros de las salas se han clasificado en tres categorías en función de su incidencia sobre la respuesta perceptiva del espectador. El problema se ha planteado mediante un proceso puramente experimental. Cuando el museo se encontraba completamente vacío, hicimos recorrer las salas en el orden predeterminado por la ordenación cronológica-estilística, a distintas personas que nos iban indicando cuáles eran las zonas que veían con mayor facilidad y cuáles les provocaba un esfuerzo. Las consecuencias obtenidas fueron la confirmación del recorrido inconsciente, o conjunto de lugares ocupados por un visitante que no se detiene en ninguna obra en particular, así como la explicitación de la actividad de los muros sobre su sistema sensorial. Las salas quedan constituidas de esta manera por muros atrayentes que toman presencia ante el visitante y se identifican grosso modo con los que son vistos de manera frontal a partir del recorrido inconsciente. Los muros retrayentes se caracterizan por sus contrarios, es decir, pasan desapercibidos y suelen encontrarse en posición trasera respecto al visitante. Los muros indiferentes se definen por características intermedias entre los dos anteriores: su ubicación es lateral y su fuerza media (fig. 4 a y b). La clarificación de la dinámica espacial de las salas museísticas ha sido, como veremos más adelante, fundamentalmente para construir espacios equilibrados y sobre todo para establecer adecuados lugares de visión o enfatizar algunas obras que consideramos lo necesitaban.

Una segunda variable tenida en cuenta ha sido la «forma» de cada obra artística individualizada. Los elementos considerados para constituir dicha forma han sido variados a su vez. El primero de ellos, el tamaño, es el más determinante. Junto al tamaño la luminosidad, el predominio de colores cálidos, el tema figurativo, e incluso la espectacularidad del marco son algunos de los factores tenidos en cuenta para distinguir obras de comportamiento atrayente, retrayente o de atracción media.

La tercera variable no se apoya en caracteres puramente objetuales, sino en la valoración otorgada a cada objeto museable. En este proceso hemos distinguido tres tipos de obras en cuanto a la necesidad de su presencia ante determinado público.

El primer tipo son las denominadas obras clave. Hemos querido significar en este grupo las obras que necesitan un mejor tratamiento museográfico y una presentación permanente en las salas abiertas al público general. No se pueden identificar con las mejores obras, según la tradición artística local, sino con aquellas que además de tener una calidad evidente, consideramos obras destacables por su representatividad de autor o época, o justamente lo contrario, por su rareza y originalidad, sobre todo

en comparación con el resto de fondos del museo. Consideramos que la exclusiva percepción de las obras clave es suficiente para tener una idea, bien que aproximada de la categoría artística del museo de Málaga en cuanto a sus fondos se refiere. Para ayudar al visitante las obras claves se han diferenciado de sus compañeras por medio de distintos recursos. El más utilizado ha sido el uso de paneles forrados de terciopelo de color, en algunos casos empleados para tapar huecos arquitectónicos y ganar superficie de exposición. Otro recurso, la pintura aplicada directamente sobre la pared, constituyendo grandes superficies cromáticamente diferenciadas.

Un segundo tipo de obras lo hemos denominado «de conjunto». Son aquellas de calidad y representatividad suficiente para ser contempladas por el visitante medio. Ocupan el resto del espacio museístico destinado al público general. Entre ellas se incluye obras consideradas como permanentes en las salas normales y obras intercambiables con otras similares depositadas en las salas de especialistas. En el intercambio de estas últimas descansa parte del dinamismo expositivo del museo en los próximos tiempos.

El tercer tipo de obras considerado es el denominado de especialistas. Nombre derivado de su situación en las salas de acceso limitado para estudiosos y profesionales, en las que se albergan aquellas obras susceptibles de intercambio con las presentes en las salas normales y sobre todo aquellas otras que por su mal estado de conservación o poca representatividad, no es aconsejable su exhibición en las otras salas. Las obras situadas en las salas de especialistas están agrupadas por sus necesidades de conservación en estantes, paneles corredizos o armarios, manteniendo distancias mínimas entre ellas y permitiendo una visualización clara y ordenada bien que aprovechando el espacio al límite.

Amén de las tres variables consideradas en la ubicación de los objetos museables en las salas de exhibición, dinámica espacial, forma del objeto y valoración de la obra, se han tenido en cuenta algunos condicionantes que afectan más directamente a las características perceptivas del visitante. Son éstas el ángulo visual y el punto de vista. Con referencia al ángulo visual, todas las piezas se han situado en lugares que permitan la observación con un ángulo de 60 grados o menor sin obstáculo que lo dificulte. Esta apertura angular es la considerada como normal en el ojo humano. Se pretende con ello que todas las piezas tengan posibilidad de una percepción unitaria y de conjunto. Derivado de este condicionamiento se explica el inicio de colocación de obras por los objetos grandes (no olvidemos que abundan los cuadros de gran formato) mediatizadores de muchas salas por ello. Pero también se ha procurado que desde ese punto de vista necesario, además de ningún objeto, tampoco otro visitante, al menos otro visitante que no esté ocupado en la contemplación de la misma obra dificulte la visión. Se ha buscado que las zonas de visualización no se mezclen entre sí, ni ocupen las zonas de recorrido inconsciente. Solamente en la sala 17 no hemos podido aplicar este principio en su integridad dado el extraordinario tamaño de algunos de los cuadros que alberga. Cuadros que por otra parte no caben en ningún otro lugar del museo.

En el mismo apartado de la costumbre perceptiva se encuentran los criterios de ubicación de los cuadros en altura. En principio se ha partido de una disposición generalmente baja, cuando el tamaño de la obra lo permitía, de tal forma que el espectador contemple las piezas mirando ligeramente hacia abajo. Se procura con ello adaptarnos a las costumbres perceptivas humanas y evitar el cansancio del visitante. El inconveniente más destacado radica en el estorbo que puede ocasionar la presencia de varios espectadores frente al mismo objeto. Pero el número de visitantes que soporta el museo en los últimos tiempos nos indica que este problema está lejos de plantearse salvo momentos muy aislados. El criterio de ubicación en altura ha tenido sus excepciones. Todas ellas se refieren a las obras que mani-

fiestan algún elemento indicador del punto de vista: perspectiva, escorzos, etc. En estos casos se ha partido de una altura de 150 cms. (altura de los ojos del español medio), colocando el punto de fuga del cuadro a esta distancia del suelo. Cuando ello no ha sido posible, por el riesgo de desequilibrar la sala u otro motivo, el punto de vista se ha bajado a 110 cms. (altura de los ojos de un hombre sentado). En el punto determinado en esta problemática se ha colocado un banco de descanso, en este caso de contemplación, desde el cual el visitante encuentre el punto de observación idóneo.

Conjugando todas las variables expuestas, dinámica espacial, forma de la obra y valoración del objeto se ha buscado la conformación de espacios expositivos equilibrados en todas sus partes, a la vez que se han reservados espacios propicios para la observación detenida de algunas obras. En este sentido se han compensado muros atrayentes con obras retrayentes, y viceversa. El equilibrio buscado de forma general se ha roto deliberadamente en el caso de las obras claves. Todas ellas se ubican en paneles forrados o zonas pintadas de color diferenciado respecto a la sala, convirtiéndolas en obras de inmediato comportamiento atrayente, o al menos (cuando su tamaño es demasiado pequeño) en obras de atracción media. Los muros elegidos sin embargo, no han sido su contrario, sino aquellos que permitían mantener la nota alta de atracción, generalmente de comportamiento medio, e incluso de comportamiento atrayente, bien que de forma excepcional.

Las obras no consideradas claves se han repartido siguiendo el principio de equilibrio. Cuando a pesar de todas las posibilidades tenidas en cuenta alguna pieza de comportamiento retrayente ha sido necesario situarla en un muro a su vez retrayente se ha buscado cambiar la calificación de este último mediante la alteración del recorrido inconsciente por medio de la estudiada colocación de objetos en la sala que provoquen un cambio de recorrido (vitrinas exentas, esculturas y bancos principalmente en el centro de la sala). También se han puesto en juego elementos adosados que llamen a la visualización próxima, dejando al espectador muy cerca del objeto que por falta de elementos llamativos puede pasar desapercibido (un cuadro junto a una vitrina de orfebrería puede ser un ejemplo).

El recurso de alterar el recorrido inconsciente nos ha permitido solucionar una incongruencia presentada al llevar a la práctica el montaje previsto. En efecto, la necesidad de cubrir algunos vanos y puertas del edificio ha llevado a la presencia de paneles forrados en lugares totalmente aleatorios. El principio de resaltar la presencia de obras claves aconseja el aprovechamiento de esos paneles como soporte de las piezas. Sin embargo la situación que presentan no siempre ha sido la más adecuada. El problema se ha resuelto en gran medida provocando el cambio de recorrido. Más difícil ha sido resolver la presencia de una obra clave de considerables dimensiones, extraordinariamente valorada si la apoyamos sobre una superficie de distinto color aún más grande, en una sala donde existe ya un panel que no se puede aplicar a la obra considerada. En estos casos se ha intentado superar la incongruencia con un tipo de actuación que consiste en dar vía libre a un problema que se manifestó al montar las primeras salas: ampliar el número de obras de clave previsto. En un primer momento se contemplaba una sola obra por sala. Sin embargo a la hora de proceder al montaje algunas obras más necesitaban esta calificación por sus destacadas características o por formar pareja. Rota la ecuación una sala = una obra clave por necesidades de las obras, la incongruencia se ha visto notablemente disminuida cuando hemos incluido en este grupo otras (no menos destacaas o representativas) por necesidades de montaje. A pesar de todo se ha procurado mantener esta distinción con un criterio muy estricto para mantener el principio de percepción clara y significada que se procura para el museo en su conjunto y en cada una de sus piezas.

Muchos otros problemas de menor importancia se han planteado. La simple exposición de los



mismos desbordaría los estrechos límites de este artículo. Antes de concluirlo debo significar la carta blanca en materia museológica que me concedió el director del Museo, Rafael Puertas a la hora de encargarme el montaje. Carta blanca sólo limitada por la cada vez más comprimida economía de un organismo como el museo que a contrapelo de los tiempos políticos se ve cada día limitado un poco más en la deseada y en algunos casos imprescindible autonomía.

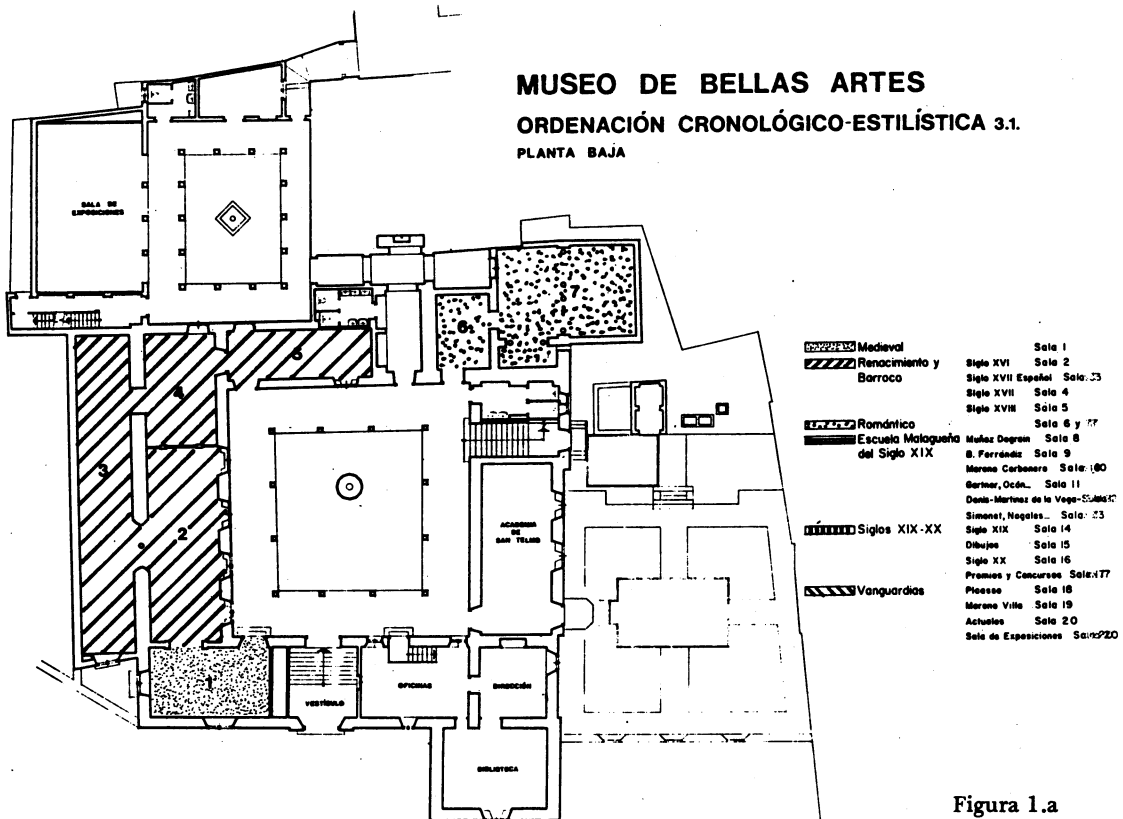
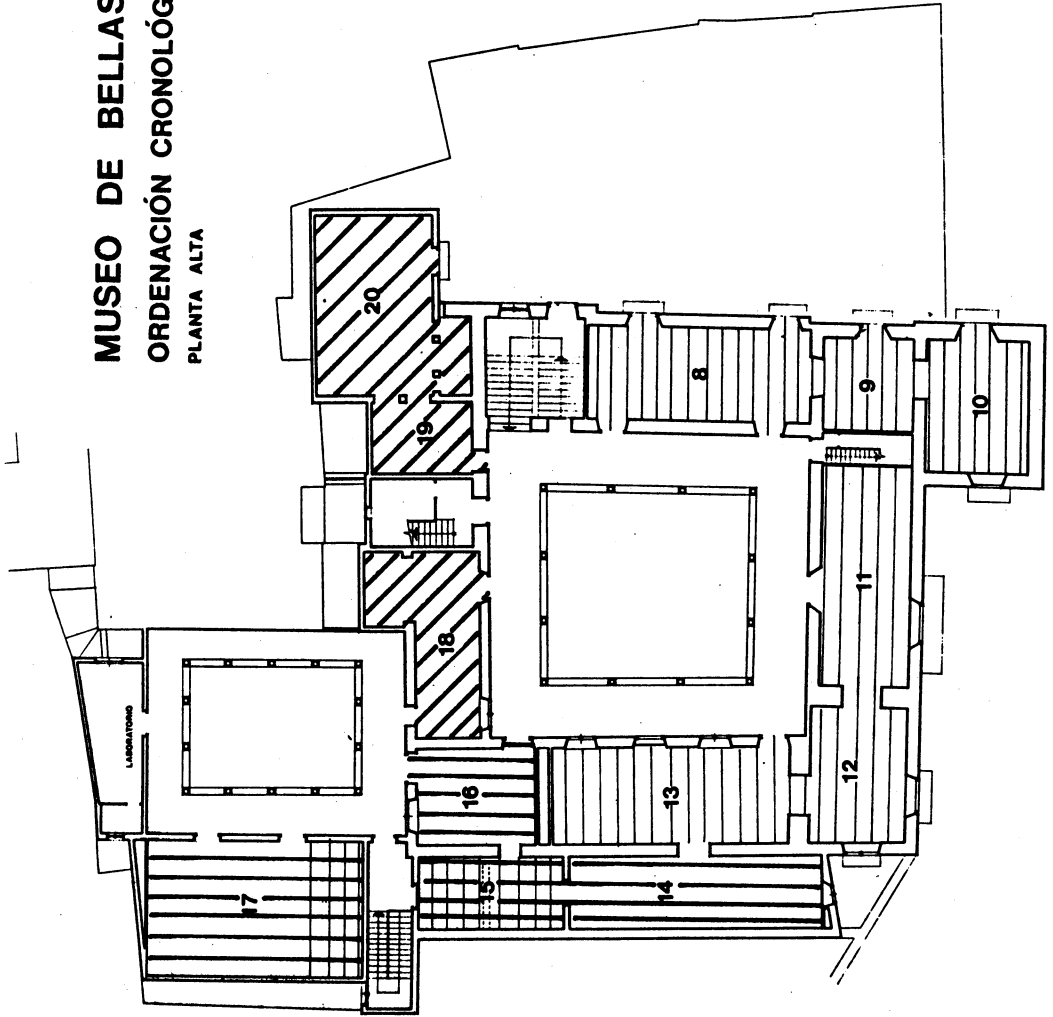


Figura 1.a

# MUSEO DE BELLAS ARTES

## ORDENACIÓN CRONOLÓGICO-ESTILÍSTICA

### PLANTA ALTA



- |                                 |                              |
|---------------------------------|------------------------------|
| Medieval                        | Sala 1                       |
| Renacimiento y Barroco          | Sala 2                       |
|                                 | Siglo XVII Español Sala 3    |
|                                 | Siglo XVII Sala 4            |
|                                 | Siglo XVIII Sala 5           |
| Romántico                       | Sala 6 y 7                   |
| Escuela Malagueña del Siglo XIX | Muñoz Degrain Sala 8         |
|                                 | B. Ferrández Sala 9          |
|                                 | Morano Carabener Sala 10     |
|                                 | Gertner, Océda... Sala 11    |
|                                 | Dann-Merz de la Vega-Solariz |
|                                 | Simonet, Nogales... Sala 13  |
| Siglos XIX-XX                   | Siglo XIX Sala 14            |
|                                 | Dibujos Sala 15              |
|                                 | Siglo XX Sala 16             |
| Vanguardias                     | Premios y Concursos Sala 17  |
|                                 | Picasso Sala 18              |
|                                 | Morano Villa Sala 19         |
|                                 | Achúcaro Sala 20             |
|                                 | Sala de Exposiciones Sala 20 |

Figura 1.b

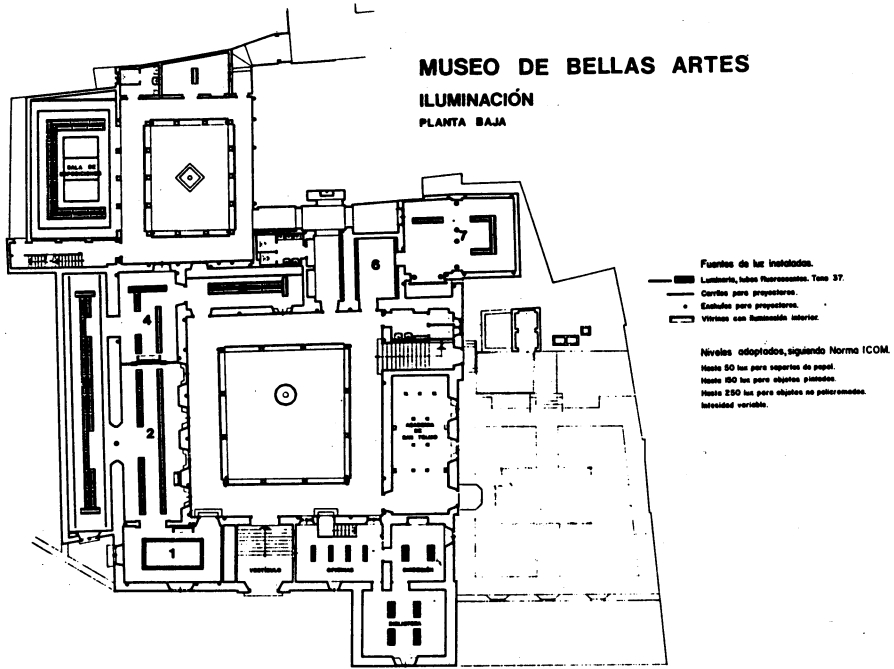


Figura 2.a

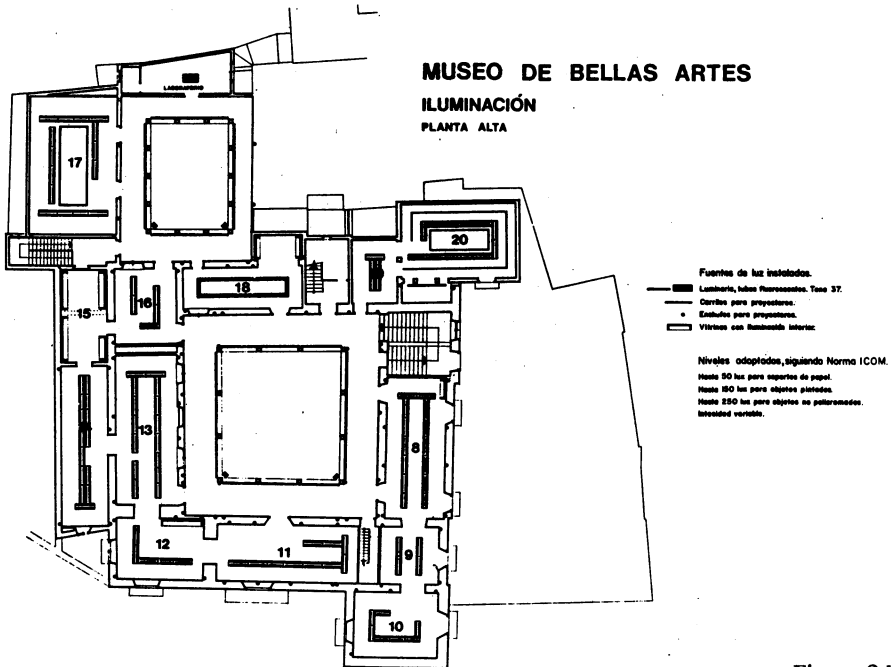


Figura 2.b

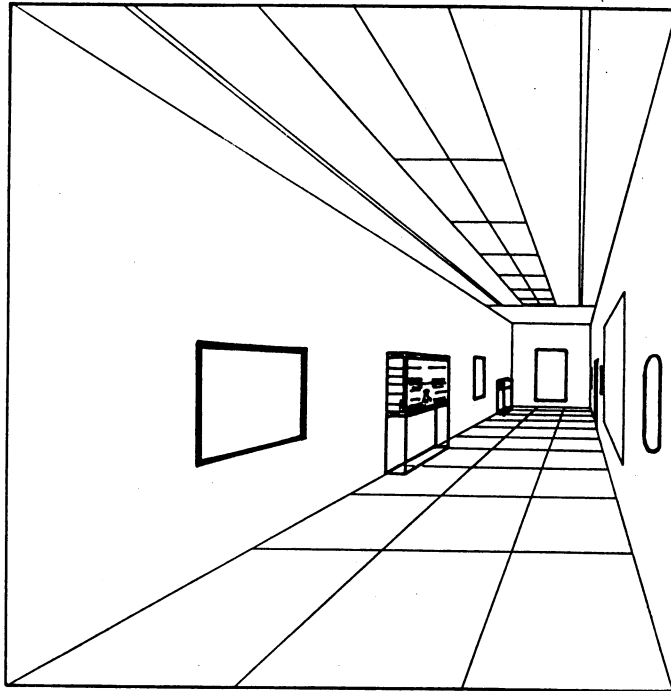


Figura 3.a

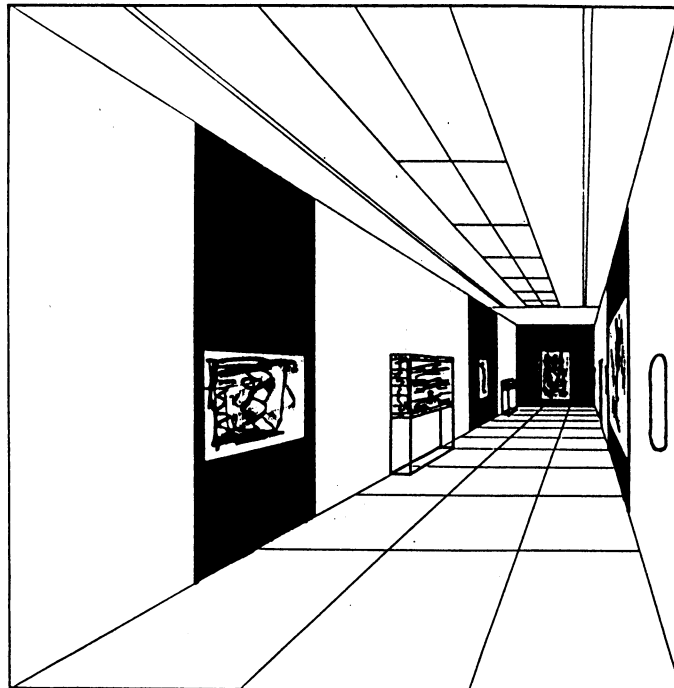


Figura 3.b

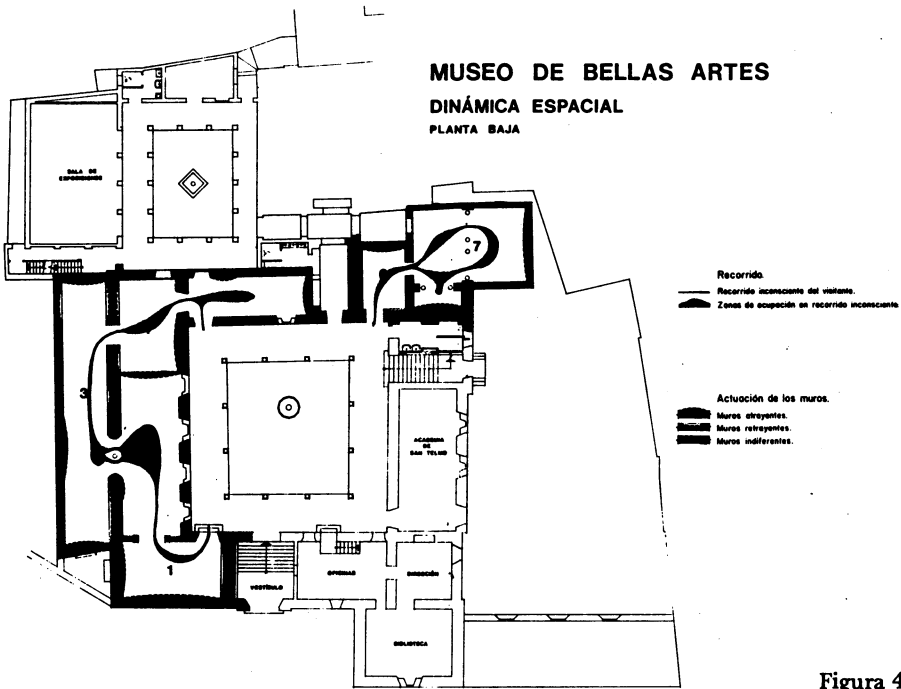


Figura 4.a

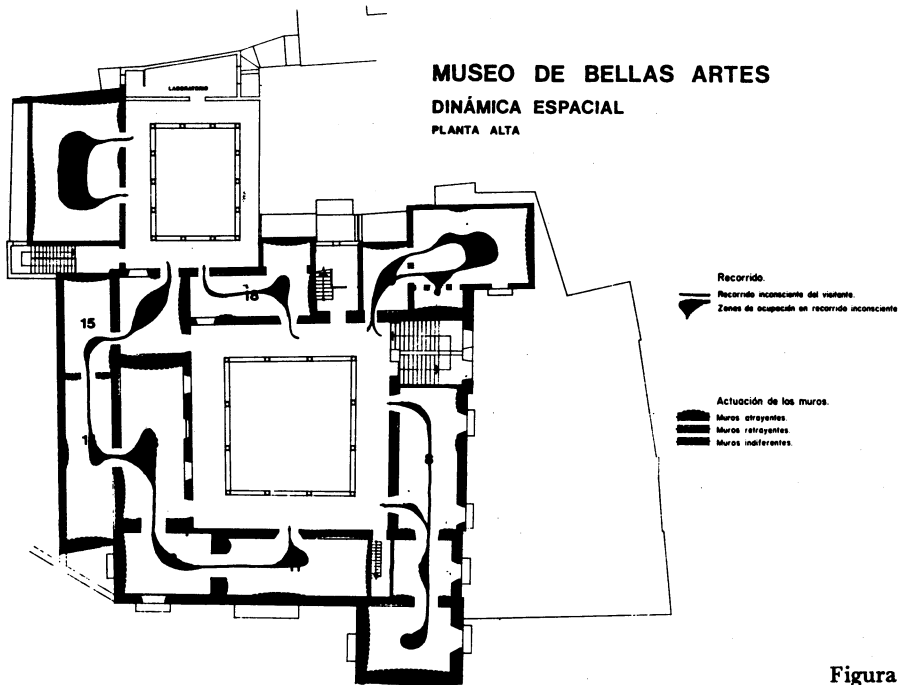


Figura 4.b