

2

DIFERENCIAS DE LA EXPOSICIÓN DE OBRAS DE ARTE EN LA CULTURA OCCIDENTAL Y LA ORIENTAL

juan carlos rico

useo
objeto
objeto
objeto

ARTÍCULOS Y CONFERENCIAS

**DIFERENCIAS DE LA EXPOSICIÓN DE OBRAS DE ARTE
EN LA CULTURA OCCIDENTAL Y LA ORIENTAL**

JUAN CARLOS RICO



ARTÍCULOS Y CONFERENCIAS

©Juan Carlos Rico

©Cubierta. StudioPo.www.studiopo.com

Madrid. Vancouver 2014

JCR21OFFICE Editions 2014

Cerro Perdigones 3. 28224, Pozuelo de Alarcón. 28224, Madrid

Cualquier forma de reproducción. distribución. comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la utilización de sus titulares, salvo excepción prevista por la Ley.

ÍNDICE

MAS ES MENOS; MENOS ES MAS. Less it's more; more it's less.....	7
Resumen / Abstract	7
Una mesa con dos patas	8
Dedicaremos la reflexión sobre tres apartados muy concretos:	8
Contenido y contenedor	9
EL ESPACIO	9
Occidente un espacio estructurado	9
Oriente: Un espacio integrado.....	9
LA OBRA.....	10
Occidente: una ventana al paisaje (¿dis-currir?)	10
Oriente: Un paisaje dentro de otro paisaje (¿co-incidencias?)	10
EL DIÁLOGO	11
Occidente: los esquemas lineales (¿causalidad?)	11
Características perceptivas de la galería	12
Mucha obra / poco espacio	13
Oriente: los esquemas radiales (¿Holistico?)	13
Poca obra / mucho espacio	14
2. La aproximación a la obra	14
Occidente: El itinerario	14
De la obra individual al conjunto.....	15
Los tres ejes de Le Corbusier: La relación entre movimiento - descanso / observación – reflexión	15
Descansar	16
Las fases de aproximación.....	16
De frente y directo	16
Oriente: El centro de la circunferencia / los centros de la elipse	17
Del conjunto a la obra individual.....	17
La separación entre exposición y reflexión.....	17
El museo Okanoyama	17
Descansar	18
¿Qué significado tiene esta disposición y diseño espacial?.....	18
Poco a poco. Aparecer y desaparecer.	19
La permeabilidad visual	19

3. La luz y la penumbra	21
La luz en occidente	21
1. Cuando solo teníamos las ventanas.....	21
2. La uniformización de la luz artificial.....	21
Luz racional y homogénea.....	22
La luz en oriente	22
Algunas puntualizaciones sobre razón e imaginación.....	23
1. La exposición barroca.....	23
2. La influencia barroca (imaginación) en periodos Racionales.....	24
3. La rotonda occidental una respuesta racional diferente a la oriental.....	25
4. La investigación de los dos lenguajes	26
 Bibliografía	 29

MAS ES MENOS, MENOS ES MÁS

Less it,s more, more it´s less

(Reflexiones sobre el diálogo entre la obra de arte y el espacio en las culturas occidental y oriental basadas en el texto: METÁFORAS QUE NOS PIENSAN. SOBRE DEMOCRACIA Y OTRAS PODEROSAS FICCIONES. Enmanuel Lizcano Fernández. Ediciones Bajo Cero)

Resumen. La manera de mostrar la obra de arte refleja muy bien como una sociedad entiende su cultura y su patrimonio. El etnocentrismo occidental no nos ha dejado ver que hay otras formas de establecer dicho diálogo. En el caso de Occidente y oriente en muchos puntos son contradictorias, lo que hace todavía más interesante su estudio y comparación. Tomado el ininteresante libro del matemático y filósofo Enmanuel Lizcano Fernández como pretexto, se ha realizado este trabajo.

Contenido y contenedor, la aproximación a la obra, luz y penumbra.

Abstract. The way in which a work of art is displayed reflects how a society understands its culture and heritage. Western ethnocentrism has allowed us to see that there are other forms of establishing said dialogue. There is much contradiction in the case of West and East, making its study and comparison all the more interesting. This work was realized by taking Enmanuel Lizcano Fernández's book on mathematics and philosophy as a pretext.

Content and container. The approximation to the work. Light and semidarkness

Nos aislamos profesionalmente, nos aislamos en especialidades y por si esto fuera poco lo hacemos culturalmente. Supongo que si fuéramos capaces de romper todas esas barreras conseguiríamos avanzar notablemente." La exposición de obras de arte. J. C. Rico

Una mesa con dos patas

Si miramos a través de un microscopio la unidad de exposición de una obra de arte, observaremos que existen tres componentes fundamentales: la pieza que queremos mostrar, el entorno espacial donde la situamos y la persona que la mira. Cualquier variación en una de ellas implica una relación absolutamente diferente entre las tres; pensemos:

- 1.Si la obra varía es evidente que la triple relación cambia sustancialmente.
- 2.Si es el entorno la situación evidentemente conlleva una percepción diferente (luz, iluminación, materiales, texturas, colores)
- 3.Si finalmente cambiamos al espectador, su propia personalidad o aptitud implica un diálogo diferente.

Por tanto son tres vértices de un triángulo, en el cual no todos están en igualdad de condiciones, ya que no conocemos lo mismo sobre la obra o el espacio que sobre la persona que mira, esta última es una incógnita absoluta a pesar de todas las encuestas o estudios (ciertamente escasos e deficientes) que se han realizado hasta la fecha. Es pues como dice este título una mesa que solo apoyamos en dos patas, pues la tercera no sabemos realmente como funciona.

Vamos pues a desarrollar esta relación entre la obra y el entorno, obviando al tercer componente, pero acentuando las variaciones que sobre dicho diálogo se establecen en función del entorno social donde nos movamos.

Dada la preponderancia de la cultura occidental en la que estamos inmersos nos es muy difícil salir de ella, (en mi caso fue por motivos totalmente circunstanciales) y aun manejando información internacional estamos dando la espalda a otras ideas que incluso aplicadas posteriormente pueden ser muy interesantes para nuestros trabajos. De hecho, como comentaré después, hemos promovido de acuerdo con algunos artistas, muchas de estas “variaciones” y han quedado absolutamente sorprendidos por el resultado.

Dedicaremos la reflexión sobre tres apartados muy concretos:

- 1.La forma de entender la relación entre la obra a “enseñar” y el entorno espacial, donde se ubica, lo que denominaremos contenido y contenedor.
- 2.La forma de organizar la aproximación a la obra del visitante, es decir el diseño de los movimientos y circulaciones.
- 3.Para finalmente centrarnos en uno de los componentes perceptivos y técnicos más importante en la concepción de la obra que sería el tratamiento de la luz y de la iluminación.

En cuanto a los dos planteamientos sociales a los que denominamos occidente y oriente, habría que delimitar un poco más el entorno concreto; en el primer caso en occidente incluimos tanto los trabajos de las sociedades intuitivas como las metodológicas (separadas fundamentalmente por procesos de trabajo que no suponen para lo que tratamos grandes diferencias) y en oriente nos centramos fundamentalmente en la sociedad japonesa, que aunque maneja elementos comunes con sus vecinos, posee características muy determinadas.

1. Contenido y contenedor

Analicemos primero muy brevemente la concepción espacial y como se plantea en la cultura occidental desde un punto de vista racional que tiene mucho que ver con el proceso de su génesis es decir de su construcción.

EL ESPACIO

Occidente un espacio estructurado

El sistema para construir en la realidad un edificio se basa en una serie de elementos que se van concatenando ordenadamente: una cimentación, una elevación y una cubrición o para entendernos entre nosotros podríamos expresarlo simbólicamente como suelo, paredes y techo. Esta unidad puede ser única o repetida hasta conseguir la dimensión vertical deseada

Una suma de unidades 1+2+3 → Separación constructiva

Pero estructuralmente ocurre lo mismo: cada uno de las bases o soportes verticales se mantienen de la misma forma separados, vuelve a ser el conjunto estructural una suma de unidades.

Una suma de unidades 1+2+3 → Separación estructural

Y esto queda reflejado en toda la arquitectura occidental sea cual sea el estilo y la época histórica: el espacio arquitectónico es el resultado de la unión de varios elementos que permanecen separados en toda la concepción espacial

Oriente: Un espacio integrado

En la arquitectura tradicional oriental, aunque los sistemas de construcción varían muy poco con respecto a los occidentales, no dejan de concebirse perceptivamente de manera diferente, lo que conlleva que el tratamiento final sea absolutamente dispar y en algunos casos, como veremos en el tema expositivo, contrapuesto.

Es este espacio todos los elementos son iguales en importancia en tratamiento, digamos pues que el resultado espacial no es la suma (como en occidente) sino la integración de todos ellos, tanto a nivel constructivo como estructural.

**Un conjunto de unidades 1=2=3 → Integración constructiva
→ Integración estructural**

La visión pues de un espacio oriental pretende crear una percepción sensorial de integración y armonía, donde todo parece carecer de partes para lo que se tiene especial cuidado en los puntos de encuentro, por ejemplo suelos y paredes que mantienen una especie de continuidad frente a la ruptura provocada en occidente (rodapiés, zócalos, frisos, etc).

Pero como hemos dicho es en la exposición de obras donde todo ellos queda reflejado de una manera mucho más radical, ya que de alguna manera podemos decir que tanto en una cultura como en la otra se suman o se triplican, mejor dicho, los efectos:

1º. EL ESPACIO + 2º. LA OBRA + 3º. EL DIÁLOGO ENTRE AMBAS

LA OBRA

Occidente: una ventana al paisaje (¿discurrir?)

Cuando en los primeros años de la ilustración (periodo racional), se plantean las primeras exposiciones después de todo el periodo barroco (imaginación), las obras se encuentran perplejas dentro de unos muros asépticos, tras sentirse muy protegidas (integradas) en la arquitectura. Surge entonces la teoría del marco (no es mas que una ventana, una carpintería en donde se concentraban todas las antiguas formas del periodo anterior) y el cuadro individualizado del espacio era como “una ventana al paisaje” .

Me gusta este símil que explica perfectamente la concepción de la obra como algo independiente del espacio, sobre todo en aquellos estilos más racionales: el cuadro es algo externo, es un uso específico (el expositivo) y como tal ha de entenderse y trabajarse para poder hacerlos dialogar. De ahí el concepto de “montaje de exposiciones.

Oriente: Un paisaje dentro de otro paisaje (¿co-incidencias?)

Pero en oriente el planteamiento es diferente. El espacio lo componen una serie de unidades en la que todos tienen el mismo peso específico y la arquitectura, por llamarla de alguna forma seria la integración de todas ellas, tal y como expresábamos en el párrafo anterior. Pero ¿que pasa con todos los elementos que añadimos o que colocamos en el?, ¿Cómo se entiende el mobiliario y los objetos decorativos?

Pues siguiendo el concepto de armonía y percepción conjunta, han de integrarse con coherencia en él, no solo para no romper la unidad, sino para formar parte de él. Así si estudiamos los espacios internos de la arquitectura oriental comprobaremos que como un escenario teatral en donde todo esta relacionado entre si, las partes con el todo.

¿Qué pasa cuando se trata de una obra de arte? Pues que es un objeto que en si mismo lleva la integración de todos sus componentes, para expresarlo con unos términos similares a los que usamos, la obra "es otro espacio" que ha conseguido unificarse también con armonía. Podríamos definir que mientras que en occidente es una ventana al paisaje, al exterior, ajeno; en la cultura oriental es Un espacio dentro de otro espacio que en todo caso ha de volverse a integrar en una nueva unidad.

Es importante tener claros estos dos conceptos por que reflejarán en la práctica la manera de dialogar diferente y sobre todo de entender la percepción de / en la exposición:



EL DIÁLOGO

Occidente: los esquemas lineales (¿causalidad?)

"El concepto de linea recta, el camino mas corto de aquí a allí, la actividad de ir directamente hacia algo" The mathematiical experience. P.J.Davis y R. Hersch

El primer lenguaje expositivo se establece en los siglos XV y XVI principalmente en Italia y luego se matiza en Alemania. Bien es verdad que para entenderlo hay que hablar de dos connotaciones históricas, una funcional (¿racional?) y otra de prestigio (¿Imaginativa?)

El lenguaje del prestigio. Las colecciones reales y de los nobles, seguían (como siempre incluido el momento actual) una serie de criterios que marcaba la sociedad: Una buena colección debía:

- 1.Por un lado tener unas determinadas obras de unos autores concretos, que se situaban en aquellos salones o partes donde los visitantes las pudieran ver y se seguían para su ubicación unos criterios muy estrictos.

- 2.Pero por otro lado la cantidad era importante, cuanto mas obras mejor. Esta idea sobrevive en los museos occidentales en los que la cantidad es casi tan importante como la calidad.

Los antiguos corredores. Todas las obras que no “cabían” en las partes visibles se almacenaban en los pasillos o galerías de conexión. Cuando posteriormente estos ejes secundarios se establecen en los palacios se sigue esa distribución que casi obligaba la forma del espacio

Características perceptivas de la galería

Analicemos, porque merece la pena, con un poco más de detenimiento, que supone para el visitante esta forma de enfrentarse a una exposición:

1. Exige un itinerario y por tanto un movimiento del espectador que se desplace desde un punto A hasta un punto B.

2. Se percibe una obra “antes / después” de otra. Hay pues una apuesta clara por la visión individualizada de cada una de ellas. (¿Disyunción?)



3. No existe prácticamente una percepción de conjunto, lo cual dificulta enormemente ciertas visiones de las obras. La comparación será siempre asimétrica.

Estas propiedades son especialmente beneficiosas para dos de las lecturas que van a surgir en la ilustración:

- Procesos cronológicos que estructura la obra en esquemas lineales de desarrollo

- Procesos de temas científicos y técnicos en los que siempre hay un proceso de causalidad. Hipótesis / tesis.

Y además dentro de la percepción espacial se estudiara con verdadera necesidad los temas de la regulación (geometría) y el ritmo.

Mucha obra / poco espacio

Otra consecuencia que me gustaría precisar es el problema de la “cantidad”. Recapitulemos: a. La obra independiente del espacio, las percepciones también; b. Cuanto mas piezas mejor. Esto nos lleva a una gran contradicción: el ocupar el espacio sin tener en cuenta las necesidades psicológicas del espectador; es como si en un libro introdujéramos mas texto y mas imágenes de las que son correctas para una lectura normalizada. Es un error que jamás un oriental cometería.



Oriente: los esquemas radiales (¿Holistico?)

*“El Poder del Mundo siempre actua en círculos, y todo trata de ser redondo”
Reproducido en Black Elt speaks. J.G. Neihardt*

Si buscamos una visión global, integrada y de unidad, no hay otros puntos de vista más perfectos, geoméricamente hablando, que el centro de una circunferencia y la disposición de las obras en una estructura radial. Examinemos lo que significa conceptualmente y su oposición frontal a las características del esquema lineal antes descrito:

- 1.No exige un itinerario ni un movimiento preconcebido del espectador, ya que puede decidir en cada momento sus prioridades.

2. Se percibe una obra junto a otra y junto a otra. Es clara una potenciación de la visión de conjunto (¿conjunción?)

3. La relación individualizada con la obra queda supeditada a la integrada o a la del conjunto.

Sigamos como hemos hecho en la galería analizando las consecuencias inmediatas de este tipo de percepción de la obra: son muy beneficiosos para:

- Los procesos comparativos de todo tipo, pensemos especialmente y empleando términos occidentales los iconográficos y los estilísticos.
- También son especialmente interesantes y podríamos casi decir que indicados para proyectos colectivos de trabajos que incorporen el espacio como un integrante más.

Si hablamos de las leyes de la percepción del espacio se trabajarán todos aquellos temas que relacionan la obra con el entorno, perfiles, formas, contrastes, etc. (¿singularidades?)

Poca obra / mucho espacio

Una concepción integrada exige manejar los términos espaciales en su justa medida, en ningún caso como caso, como aclaraba antes, intentar abusar de la capacidad perceptiva del entorno: nunca más de lo adecuado.

Es muy curioso un ejemplo que ilustra este tema:

- Si a un artista occidental le propones realizar una antología de su trabajo, escogerá la máxima cantidad posible de obras que “quepan físicamente en la sala (¿un catálogo colgado de la pared?)”
- Si el encargo se hace a un autor oriental, seleccionará muy poca “cantidad” de obra, incluso puede plantear una rotación temporal pero siempre que la relación objeto – espacio jamás rompa la unidad.

2. La aproximación a la obra

En este punto nos introducimos en la reflexión sobre los que significa el proceso de irse acercándose a cada pieza expuesta y como se planifican formalmente dichas intenciones.

Occidente: El itinerario

Son cinco puntos los que pueden sinópticamente darnos una referencia al conjunto de las permisivas de trabajo en la “galería” occidental:

•De la obra individual al conjunto

Decíamos que la galería era una lectura expositiva idónea para la visión individual de la obra, pero especialmente deficiente para una percepción del conjunto. Esta es la razón por la que en la cultura occidental una de las preocupaciones en los museos a lo largo de muchos siglos haya sido el poder conseguir una cierta visión de conjunto en una disposición espacial opuesta. No se trata en ningún caso de relatar aquí todos los trabajos que fundamentalmente durante el siglo XIX y hasta nuestros días se han seguido haciendo en dicha dirección, baste saber que es un problema que está presente y que desde luego la cultura oriental no tiene.



•Los tres ejes de Le Corbusier: La relación entre movimiento - descanso / observación - reflexión.

El conocido arquitecto del siglo XX muy preocupado por la disposición en galería y sobre la que investigó y planteó en sus proyectos, especificó muy acertadamente que para poder solucionar todos los problemas que teníamos en la exposición lineal, habríamos de ser capaces de separar las tres funciones principales y conseguir evitar los puntos de interferencias entre ellas:

1.El movimiento, es decir la circulación del visitante y su relación con los descansos.

2.La observación de la obra o para decirlo de una manera coloquial la función primordial de estar frente a la obra.

3.La información junto a las áreas destinadas a la reflexión sobre lo que hemos visto.

Si observamos el comportamiento de los visitantes en su desplazamiento por el espacio expositivo, comprobaremos que estas tres fases se superponen desordenadamente generando puntos muy conflictivos.

- Descansar

Hemos hablado del movimiento lo que nos lleva inexorablemente al concepto de descanso que es de nuevo, completamente diferente en una cultura para la otra. En la occidental es siempre entendido como físico, o lo que es lo mismo se supone que el cansancio que genera una exposición es corporal.

- Las fases de aproximación.

¿Como una persona que entra en una exposición distingue la unidad del conjunto?, ¿En que obra decide pararse?, ¿Por qué pasa de largo en otras?, ¿Es posible planificar todo ello en el diseño? Todas estas preguntas y muchas más surgen en el profesional y como buen occidental intenta solucionarlo por la razón, la reflexión y la abstracción.

Los trabajos provienen de tres campos diferentes: la arquitectura, la percepción psicológica del espacio y la psicología. Todos están relacionados entre si, aunque no se conoce exactamente cual es la conexión:

- 1.Movimiento. Los tres ejes de circulación ya vistos anteriormente.
- 2.Percepción. Las tres fases de aproximación que se refieren al conjunto, la unidad y el diálogo individual con ella.
- 3.Psicología. Centrada en la mirada, la atención y la reflexión.

Es un planteamiento absolutamente opuesto a los criterios orientales que veremos un poco mas adelante.

- De frente y directo

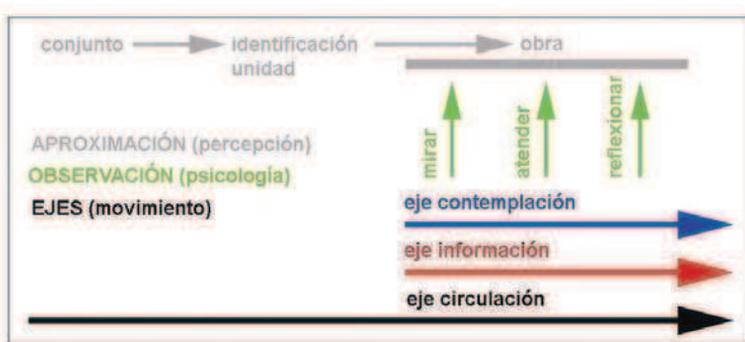
Por ultimo una pequeña reflexión de un matiz que me parece importante y que de nuevo marca la oposición entre una cultura y la otra: la manera de plantear la colocación de la obra dentro de la sala.

En este caso siempre se fomenta que la llagada / visión de la obra sea lo mas directa y frontal posible, de ahí que veamos en nuestras exposiciones una disposición de la obra que jamás veremos en el ámbito oriental: Cuadros en la pared frontal a la entrada, potenciación de los cul de sac y disposición de las áreas y paramentos de percepción indirecta, para las piezas “secundarias”

Oriente: El centro de la circunferencia / los centros de la elipse

Si queremos reflejar con una referencia geométrica la disposición de las obras en un conjunto integrado frente a al ojo del espectador no hay otro que un círculo en cuyo centro se sitúa o una elipse aprovechando sus dos centros. Repasemos como lo hemos hecho en la galería la forma de aproximarnos a la obra.

LAS TRES FASES DE APROXIMACIÓN (percepción)	VISION DEL CONJUNTO IDENTIFICACIÓN DE LA UNIDAD FRENTE A LA OBRA	
LOS TRES EJES DE LE CORBUSIER (movimiento)	LA CIRCULACIÓN LA CONTEMPLACIÓN LA INFORMACIÓN	
LAS TRES ETAPAS DE LA OBSERVACIÓN (psicología)	LA MIRADA	La forma
	LA ATENCIÓN	La sensación
	LA REFLEXIÓN	El contenido



- Del conjunto a la obra individual

Lo primero que percibe una visitante en una exposición oriental es el conjunto son solo de todas las obras, sino la unidad que forman con el espacio, lo que quiere decir que parte de lo general para llegar a lo particular. Esta concepción marcará siempre la disposición de las obras y su problema fundamental será dotar al montaje de la exposición de las garantías necesarias para poder prescindir del conjunto una vez que hemos decidido estar frente a frente a la unidad elegida.

- La separación entre exposición y reflexión

Si recordamos el enunciado de separación de funciones de Le Corbusier para la exposición occidental, con la interferencia entre ellas, entenderemos el planteamiento opuesto oriental. Para clarificarlo mejor vamos a apoyarnos en un proyecto concreto que refleja con un criterio preciso esta nueva concepción.

El museo Okanoyama

Se decide en los años noventa construir en la ciudad natal de un pintor japonés un museo que contenga su obra y se le encargo además al conocido arquitecto

Arata Isozaki. El planteamiento inicial era separar en tres épocas cronológicas / salas su trayectoria artística.

El edificio se plantea en un eje lineal en donde se van ordenando sucesivamente las tres áreas programadas, cada una destinada a una de sus épocas; son espacios rectangulares y amplios con un acabado neutro y homogéneo.

Entre cada uno de estos espacios se sitúan unas “exclusas” llenas de color, agua y vegetación que sirven a la vez de paso obligado para el visitante. ¿Qué significado tienen?

Al final de todo el recorrido existe un espacio llamado de meditación (ha de entenderse en nuestra mentalidad como de “relajación / reflexión”. Es una zona con paredes curvas de cristal y sin ningún mobiliario, salvo un banco corrido para sentarse.

- Descansar

La propuesta anterior solo tiene sentido para un occidental si entendemos el concepto que tiene para los orientales el descanso dentro de una exposición. Repasemos el proceso que sigue un visitante en Okanoyama:

1. Visita de la primera sala en la que solo hay seis obras en todo el espacio (poca obra). La disposición de ellas en dos ejes laterales, muy distanciadas unas de otras. Si seguimos observando parece todo una animación a cámara lenta en la que las personas se desplazan lentamente y en absoluto silencio.

2. Una vez finalizada este espacio ha de entrarse en esta exclusiva en la que el silencio es sustituido por el ruido del agua, la neutralidad por los colores de los paramentos alicatados y el “aire” aséptico por la vegetación.

3. Tras permanecer un determinado tiempo (no esta pensado para periodos largos) el visitante se introduce en el segundo espacio y vuelta a empezar, ya que vuelve a existir otra exclusiva, de características formales absolutamente diferentes, para poder acceder a la tercera unidad expositiva.

¿Qué significado tiene esta disposición y diseño espacial?

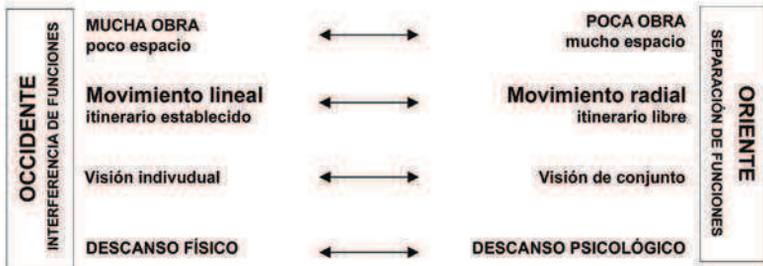
Principalmente que el descanso se considera psicológico, no físico como en occidente; y es mas se piensa que es absolutamente necesario una vez que el visitante ha estado en contacto con seis obras y ha de “reponerse” antes de emprender la visión de las seis siguientes.

Si comparamos con las funciones occidentales comprobaremos que en este caso quedan totalmente separadas:

La circulatoria y la de observación al disponer de muy poca obra en un espacio dilatado, lo que evita las posibles interferencias.

La de observación de la reflexiva, en espacio separados físicamente y tratados opuestamente en un sentido perceptivo.

Comparemos en un esquema las dos concepciones para que quede reflejada la diversa concepción de la relación entre visitante y la obra.



- Poco a poco. Aparecer y desaparecer.

De las características más interesantes de la exposición oriental habría que resaltar su oposición a presentar la obra frontalmente y en directo como lo hace la cultura occidental. Por el contrario se busca una aproximación sucesiva y en lo posible de interés creciente, para lo cual se separa la permisividad física de la visual: vamos percibiendo las partes de la obra a través de distintos diseños como ventanas, pasos que no posibilitan el paso de una persona, materiales transparentes y traslucidos (formas / sombras), etc.



La permeabilidad visual

Dentro de este mismo apartado me gustaría hacer una breve descripción de una característica muy singular que se observa en los profesionales orientales implicados en la exposición y es lo que más o menos podríamos denominar como per

meabilidad visual. Es la enorme capacidad que tienen en el empleo de materiales orgánicos, como papel, textiles, incluso con diferentes tipos de plásticos,



ayudados de la iluminación, para crear veladuras y transparencias que contribuyen a generar esa concepción de la obra que se va perfilando poco a poco. Consiguen en todo caso crear en el visitante una sugestión para ver lo que hay “detrás” para seguir adelante.



3. La luz y la penumbra

El tratamiento de la luz natural y de la artificial es uno de los componentes más importante para percibir la obra de una u de otra manera. Se puede concebir de muchas maneras la incorporación de este nuevo elemento, se pueden diseñar criterios muy dispares, pero todos ellos explican y completan la forma de entender la exposición de las obras de arte. Mas que bien o mal iluminado se debería hablar de una u otra manera de hacerlo.

En mi opinión quizás sea esta parte en la que occidente y oriente manejan criterios absolutamente opuestos por lo que me parece muy importante detenernos y intentar explicarlo más detalladamente.

En todo caso hemos de entender claramente que se puede considerar la luz un componente plástica mas de la obra, ya que depende de cómo lo hagamos (temperatura de color, intensidad, dirección) lo que percibimos es absolutamente diferente: la iluminación puede cambiar radicalmente la obra. Por esta razón hay autores que dejan bien claro las disposiciones técnicas para hacerlo, de manera que se intente repetir siempre su decisión, pero hay otros que por el contrario les atrae jugar con ella y encontrarse con lecturas diversas de su obra en función de la luz que reciba.

La luz en occidente

Hemos de pensar que a lo largo de la historia han cambiado mucho los criterios de iluminación sobre todo a partir de la incorporación de la luz artificial a los museos.

1.Cuando solo teníamos las ventanas

Es curioso pensar que prácticamente hasta los comienzos del siglo XX, la exposición se basaba en criterios de reproducción de la disposición de creación de la obra para enseñarla, ya que la luz era un componente fundamental para su correcta observación. Lo importante de todo ello es que el visitante sabía que la obra que iba a ver dependía no solo de las horas del día, sino de las estaciones del año y de las condiciones del clima.

2.La uniformización de la luz artificial

Con la aplicación de la luz artificial y la anulación de la natural, el proceso de la observación de la obra sufre unos cambios radicales al mantener un tipo de luz

permanente. El visitante pues perdió la actitud de ver una obra variable (en los momentos actuales, afortunadamente, todo ello se esta replanteando)

Luz racional y homogénea

Siguiendo los criterios racionales y abstractos los criterios de iluminación son muy estrictos tanto para obras planas como para obras tridimensionales:

- Homogeneidad. Toda la obra ha de mantenerse en toda su superficie, en todo su volumen con una iluminación uniforme que sea estable e igual en cada una de sus partes (evidentemente esto es imposible técnicamente, pero se intenta por todos los medios posibles.
- Sin acento. Consecuentemente no habrá ninguna parte iluminada con más intensidad que pueda establecer niveles diferentes de atención y por tanto estructure la obra en elementos principales y secundarios.
- Sin penumbra. Tampoco a de fomentarse lo contrario, es decir la penumbra y el mantenimiento de zonas de sombra en la obra, lo que vendría a significar lo mismo que en el punto anterior pero manejando técnicas opuestas.
- Sin sombras arrojadas. Evidentemente lo dicho nos lleva a una cuarta característica fundamental para la iluminación occidental: permitir las sombras arrojadas sería una auténtica aberración, ya que altera de una manera radical la percepción de la obra.

Ha de entenderse pues la complejidad de la iluminación para conseguir todo ellos; por ejemplo en las esculturas se emplean tres luminarias (focos) colocadas radialmente a 120 ° unas de otras para evitar los acentos, penumbras y sombras arrojadas; en las obras planas se emplean focos bañera (iluminan por igual toda una superficie)

La luz en oriente

No conozco y por tanto no puedo hablar con precisión de los antecedentes históricos sobre la iluminación de las obras de arte en la cultura oriental, pero creo que no me equivoco demasiado si de acuerdo con todo lo dicho, la luz es una unidad mas, que en igualdad de condiciones con todas las demás ha de colaborar en esa armonía e integración en un todo coherente.

- Un componente orgánico más. La luz es la ausencia de oscuridad, lo que implica que puede moverse en un arco que va desde el negro al blanco pasando por todos los grises. Podemos pues utilizar todas sus posibilidades en función de las necesidades de cada obra, de cada momento, de cada tiempo (¿concurencias en el espacio y el tiempo?)
- La potenciación del acento. Crear diferencias, estratificar, potenciar determinadas partes de la obra que expresan lo esencial, incluso manteniendo el resto en una veladura tenue. ¿Por qué no?

- La valoración de la penumbra. Uno de los matices más usados en la exposición oriental es la penumbra, no solo dentro de la obra, sino también en el espacio en determinadas zonas para ralentizar el movimiento, para preparar, para prevenir. De hecho en Japón concretamente se han hechos experimentos con la luz para “dirigir” el itinerario.

- La fuerza de las sombras arrojadas. Por último llegamos a una característica que no solo apoya sino que lo potencia a las sombras como un elemento más que compone la obra. Si en occidente las evitamos en oriente se fomentan y trabajan con mimo.



Algunas puntualizaciones sobre razón e imaginación.

No tengo muy claro si se puede identificar cada una de las culturas con una concepción racional y con otra sensitiva (¿imaginativa?), creo que necesitaría más datos, análisis y estudio; pero si creo que hay una influencia clara entre ambas, al menos en el mundo expositivo occidental dentro de los distintos periodos. Voy a hablar de cuatro ejemplos que nos harán pensar sobre ello.

1.La exposición barroca

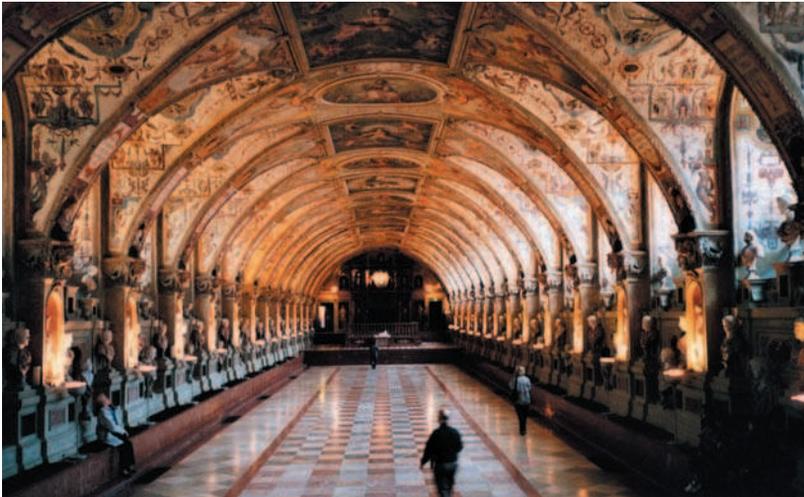
Los periodos menos racionales trabajan también la exposición integral aunque analizándolos en profundidad vemos que con criterios muy diferentes a los orientales.

El periodo estilístico denominado barroco tiene una forma muy peculiar de plantear sus espacios expositivos en el sentido de intentar coordinar e integrar todos los elementos que la componen. Es curioso comprobar que precisamente un pe-

riodo entre el Renacimiento y la Ilustración, cumbres de la concepción racional (en el primero se definen los lenguajes expositivos, en el segundo se regularizan y normalizan) se lleva a cabo.

Si en los proyectos realizados se trabaja el espacio paralelamente a la obra que va a contener, o dicho de otra manera cada obra dispone de un entorno espacial específica para ella y cada espacio esta pensado para una pieza concreta. Existe pues una integración entre ambas.

La diferencia con la concepción oriental es que aquí siguen siendo unidades independientes que solo se tratan en igualdad de condiciones y componen una unidad a nivel formal. Sigue existiendo una suma.



2.La influencia barroca (imaginación) en periodos racionales

Es interesante comprobar como la exposición integrada del barroco va introducirse en periodos totalmente racionales, en concreto he escogido uno de los mas “reflexivos” e industrializados: el movimiento moderno en los comienzos del siglo XX.

Tres de los movimientos mas importantes, los constructivistas rusos, el Stijl en Holanda y La Bauhaus en Alemania, plantean desde diferentes puntos de vista la coherencia entre obra y espacio tratados en una concepción única.

- Los constructivistas estudiando cada ubicación de cada obra en el espacio idoneo para ello y diseñando el conjunto.
- El movimiento Stijl que configura los llamados “espacios de demostración” que consiste en planificar la obra de arte dentro de un espacio específico para

GALERÍA Causalidad Uno tras otro	ROTONDA Integración Uno junto a otro	ORIENTE Sincronicidad Uno igual a otro
------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------

4.La investigación de los dos lenguajes

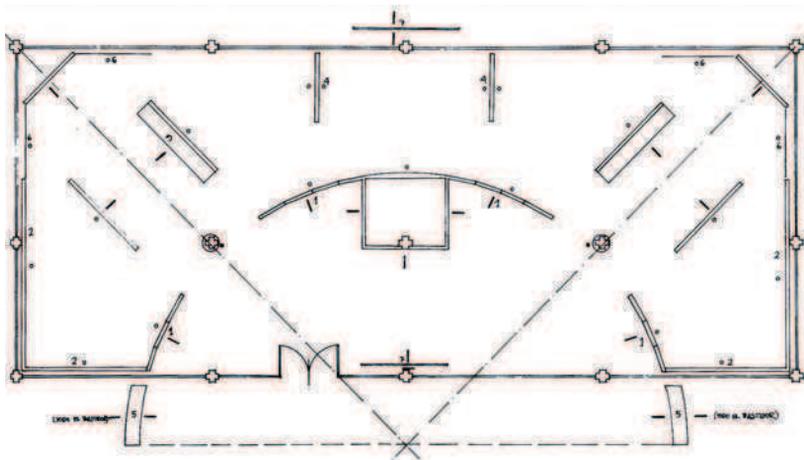
Una de las experiencias más interesantes fue en el año 1988 el montaje de la exposición del pintor sevillano manolo Quejido en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, en donde por expreso deseo del autor y de acuerdo con los criterios expositivos de su obra, se intento en el mismo espacio comparar los dos lenguajes:

- Rotonda. En la entrada se organizaba un gran círculo en donde se situaban todas las obras en un equilibrio de distancias. No había itinerario preconcebido alguno.
- Galería. Radialmente se disponía detrás de la circunferencia un esquema absolutamente rígido en sentido, dirección y orden.

Había pues muchas expectativas en comprobar por un lado que haría el visitante (no habituado a comenzar una exposición en el centro de un círculo) como se movería que obra o dirección escogería y como pasaría / aceptaría la segunda parte de la exposición que exigía un comportamiento opuesto.

Lo cierto es que desde el centro de la circunferencia, el visitante occidental se sentía confuso, no sabía lo que hacer, era incapaz de admitir la ausencia del itinerario y consecuentemente lo solucionaba convirtiendo la “rotonda” en una “galería”, se desplazaba al comienzo del círculo y lo recorría linealmente.

Sin embargo en la segunda parte su movimiento era totalmente el esperado y seguía con absoluto orden todo el desarrollo de expositivo planificado; era lo suyo.



BIBLIOGRAFÍA

Cheng, François. Vacío y plenitud: El lenguaje de la pintura china. Ed. Siruela

Lizcano Fdez., Enmanuel. Metáforas que nos piensan. sobre democracia y otras poderosas ficciones. Eds. Bajo Cero

Rico, JC. Montaje de Exposiciones. Ed. Silex

Rico, JC. ¿Por qué no vienen a los museos? Ed. Silex

JUAN CARLOS RICO

Doctor Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Historiador de Arte por la Facultad de Historia de la Universidad de Salamanca y Sociólogo por la UNED. Conservador de museos

Coordina un equipo multidisciplinar para la investigación del hecho expositivo y su relación con el espacio, que ha quedado reflejado en diversas publicaciones.

De acuerdo con los programas de la Unión Europea, el ICOM (International Council of Museums) y el ILAM (Instituto Latinoamericano de Museos) realiza talleres en diversas universidades Europeas y americanas, de las que además es profesor habitual.

PUBLICACIONES

Ediciones universitarias / Colectivos

Miscelánea museológica: Del Palacio al Museo. Universidad del País Vasco. 1995

Espacios de Arte Contemporáneo: Remedios de Rehabilitación Urbana. Universidad de Zaragoza. 1997

Las Artes Plásticas como ocio. CD ROM. Universidad de Deusto. 2000

Quince miradas sobre los museos. Universidad de Murcia 2002

Cultura, desarrollo y territorio. Edita Xabide 2002

Espacio y experiencias de ocio. Instituto de Ocio. Universidad de Deusto. 2010

Joven museografía. La exposición autoportante. Editorial Trea 2011

Autor

Museos. Arquitectura. Arte I: Los espacios

Expositivos. Editorial Silex. 1994

Museos. Arquitectura. Arte II: El Montaje de Exposiciones. Editorial Silex. 1996.

¿Por qué no vienen a los museos? Historia de un fracaso. Editorial Silex. 2001

La difícil supervivencia de los museos. Editorial Trea. 2003

El paisajismo del siglo XXI: entre la técnica, la ecología y la plástica. Editorial Silex. 2004

Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas Editorial Silex 2006

La Caja de cristal, un nuevo modelo de museo/ The Cristal Box, a new model of Museum Editorial Trea 2008

Montaje de Exposiciones. Dossier metodológico. Universidad de Cádiz 2011. <http://www.uca.es/web/actividades/atalaya/atalayaproductos/producto42finalantesdeimprimir.pdf>

Editor

Museos. Arquitectura. Arte III: Los Conocimientos Técnicos. Editorial Silex. 1999

La exposición comercial: Tiendas y escaparatismo, stand y ferias, grandes almacenes y superficies. Editorial Trea. 2005

Cómo enseñar el objeto cultural. Editorial Silex 2008

¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era digital
Editorial Trea 2009

La exposición de obras de Arte, reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto. Editorial Silex 2009

25 años de investigación (1986 - 2011)

Museos: Del templo al laboratorio. La investigación teórica. Editorial Silex 2011

La enseñanza de la museografía: Teorías, métodos y programas.
Editorial Silex 2012

Taller de Montaje de Exposiciones. La experimentación práctica Editorial Silex 2014

Libro 1º: ***Procesos.***

Libro 2º: ***Lecturas Expositivas. Tipologías espaciales. Circulaciones***

Libro 3º: ***Percepción, Soportes. Tratamiento de la piel.***

Nuevos Museos. Diez cambios imprescindibles Editorial Trea 2014

La otra historia de los museos. JCR21office Editions. Bubok Editorial. 2014

La arquitectura como objeto expositivo. JCR21office Editions. 2014

La arquitectura como soporte expositivo. JCR21office Editions 2014

La arquitectura como contenedor expositivo. JCR21office Editions 2014

Los problemas actuales de la arquitectura de museos JCR21office Editions
Bubok Editorial. 2014

Museos de Arte. El enigma del visitante. JCR21office Editions. Bubok Editorial. 2014

Museos y utopía: De la evasión a la herramienta de trabajo JCR21office Editions 2014

Museos, la casa... ¿de qué musas? JCR21office Editions 2014

Iberoamerica

Museos como agente del cambio social y desarrollo. Universidad de Federal de Sergipe. Brasil 2008.

¿Un lugar bajo el sol? Los espacios para las prácticas creativas actuales.

Revisión y análisis. CEBA. Buenos Aires. Argentina. 2008

La Caja de cristal, un nuevo modelo de museo/ The Cristal Box, a new model of Museum

La percepción espacial en los museos: Una experiencia piloto. INAH. ENCRyM. México. 2013

2

La manera de mostrar la obra de arte refleja muy bien como una sociedad entiende su cultura y su patrimonio. El etnocentrismo occidental no nos ha dejado ver que hay otras formas de establecer dicho diálogo. En el caso de Occidente y oriente en muchos puntos son contradictorias, lo que hace todavía más interesante su estudio y comparación. Tomado el interesante libro del matemático y filósofo Enmanuel Lizcano Fernández como pretexto, se ha realizado este trabajo.

Nos aislamos profesionalmente, nos aislamos en especialidades y por si esto fuera poco lo hacemos culturalmente. Supongo que si fuéramos capaces de romper todas esas barreras conseguiríamos avanzar notablemente." La exposición de obras de arte"

Compararemos en ambas culturas su concepción de la relación del contenido con el contenedor, de la aproximación del espectador a la obra, del tratamiento de la luz, la penumbra y las sombras.

