

“Funciones y tipologías del objeto silla en el contexto de su musealización”.

José María Alonso Calero y Josefa Cano García
Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga

0. ABSTRACT:

Una de la característica más importante y extraordinaria que tienen las exposiciones dentro de las instituciones culturales es proporcionar el encuentro del visitante con el objeto tridimensional. Es en este encuentro donde observamos que aparecen diferentes funciones o tipologías de carácter cultural, semántico, emocional, contextual, lúdico, etc.

La musealización de la silla como objeto adquiere especial relieve al facilitar este encuentro como elemento definitorio de una sociedad, compilando por medio de estas funciones y tipologías todo su bagaje cultural, aspectos y factores que determinan la evolución de cada sociedad y permitiendo que los visitantes experimenten al completo las cualidades no sólo de las sillas sino también del conjunto de la exposición y el contexto del museo.

Esta aportación presenta la metodología y resultados de varios proyectos de investigación sobre los modos de exponer la silla. El objeto silla se descontextualiza de su hábitat cotidiano para transformarse en un objeto de exhibición patrimonial.

1. DESCRIPCIÓN

Una de la característica más importante y extraordinaria que tienen las exposiciones dentro de las instituciones culturales es proporcionar el encuentro del visitante con el objeto tridimensional. Es en este encuentro donde observamos que aparecen diferentes funciones o tipologías de carácter funcional, simbólico, estético, comunicacional, cultural, semántico, emocional, contextual, lúdico, etc.

La musealización de la silla como objeto adquiere especial relieve al facilitar este encuentro como elemento definitorio de una sociedad, compilando por medio de estas funciones y tipologías todo su bagaje cultural, aspectos y factores que determinan la evolución de cada sociedad y permitiendo que los visitantes experimenten al

completo las cualidades no sólo de las sillas sino también del conjunto de la exposición y el contexto del museo.

Esta aportación presenta la metodología y resultados de varios proyectos de investigación sobre los modos de exponer la silla. El objeto silla se descontextualiza de su hábitat cotidiano para transformarse en un objeto de exhibición patrimonial.

2. ANTECEDENTES

La historia y los estudios del diseño, se han hecho un hueco no sólo en las universidades como disciplinas académicas diferenciadas, con su propias publicaciones especializadas, ciclos de conferencias y figuras destacadas, sino que también las instituciones museísticas, otras disciplinas como las humanidades y las ciencias sociales han abordado, el tema del diseño de sillas.

La emergente disciplina de “estudios de ciencia y tecnología”, que investiga las interrelaciones entre sociedad, cultura, política e innovación tecnológica, han incorporado el diseño como material de estudio y ya son más las exposiciones temporales que se encuentran con ese discurso expositivo.

Ya casi ni nos acordamos de aquellos tiempos en que la palabra “exposición” implicaba una serie de dispositivos acompañados de textos tediosos e infinitos que tan sólo entendían los elitistas especialistas y dejaban al visitante confundidos y aturridos. Ahora los diseñadores de exposiciones, junto con los comisarios y los directores de los museos se centran en el observador y en lo observado. Creando espacios donde los visitantes, jóvenes y no tan jóvenes, pueden sentirse cómodos y recrearse ante las obras.

En nuestro contexto económico actual, son muchos los que se cuestionan la sostenibilidad, perdurabilidad e incluso la necesidad bajo el mismo formato de la institución museística y su gestión. Este no va a ser el objeto de debate en la presente comunicación, pero tenemos que tener en cuenta que el proceso de producción de una exposición es compleja, larga y utiliza una amplia gama de recursos. Además, la estructura física de cualquier exposición, es decir, el suelo, las paredes, el techo, las vitrinas, la iluminación junto con los elementos gráficos, las fotografías y los audiovisuales, es muy costosa.

Una exposición igual que una obra nos puede conmover. Puede impresionarnos, apasionarnos, provocarnos, excitarnos, relajarnos, satisfacernos, irritarnos, sorprendernos... De hecho nos puede provocar un torbellino de emociones y el diseñador puede hacer que la exposición estimule la respuesta deseada.

3. JUSTIFICACIÓN

"La silla es un objeto muy difícil. Todos los que han intentado hacer una lo saben. Hay infinitas posibilidades y muchos problemas; la silla tiene que ser ligera, fuerte, cómoda. Casi es más fácil construir un rascacielos que una silla".

Mies Van Der Rohe, 1930.

Belcher¹ nos dice que: lo mismo que otras formas de arte ya aceptadas, como la pintura y la escultura, la exposición está sujeta a distintas vicisitudes inherente a un medio evolutivo y dinámico que tiene sus raíces en las estructuras históricas, sociales, económicas, educativa y políticas de la sociedad, todo lo cual puede quedar reflejado en el propio tema central de las exposiciones. Así como ya indicó Mashall McLuchan “el medio es el mensaje”, las exposiciones pueden valorarse por sí mismas o por el valor del mensaje que transmitan.

Al ofrecer un enfoque polifacético, las exposiciones pueden funcionar de forma simultánea en distintos niveles y en formas muy distintas, a cada persona no le transmite lo mismo. Así una exposición puede conseguir distintos objetivos y finalidades; las exposiciones de diseño y sobre diseño pueden resultar interesantes para un grupo más amplio de visitantes de distintas edades, con distintos niveles de conocimiento y capacidades intelectuales. Pueden ser ideadas para un público más amplio y no tan específico, ubicadas no sólo dentro del museo, sino en cualquier espacio expositivo que se habilite.

Diversos sociólogos y economistas han recorrido la importancia que tiene en este mundo el diseño en el crecimiento económico global en lo referente a “bienes culturales” e industrias creativas².

Independientemente del tipo de público al que vayan dirigidas, las exposiciones son en esencia espacios dentro de los cuales el visitante puede moverse y deambular con total libertad. Permitiendo al visitante seguir su propio ritmo y les permite detenerse en función de los intereses que tengan y obviar aquello que no sea de su predilección.

A menudo, se recurre a la definición de que una obra de arte debe provocar una respuesta al espectador. Por ejemplo, la jamuga³ de madera de doble tijera, con brazos

¹ BELCHER, M. (1994): *Organización y Diseño de Exposiciones. Su relación con el museo*, Ediciones Trea, S.

² Por ejemplo:

LASH, SCOTT (2005): *Crítica de la información*, Amorrortu, Buenos Aires.

MOLOTCH, H. (1996): “L.A. as Design Product: How art Works in a regional Economy” en Scott, Allen y Soja, Edward W. (eds.), Berkeley, págs.. 225-275.

cursos que se alzan para recibir el espaldar; éste y el asiento es de cuero. Todas las piezas de madera, en sus partes vistas, están recubiertas por taracea⁴ de plata, marfil y maderas finas. La cualidad más indefinible es ese momento en el que alguien no especialista en el tema, da la vuelta a la esquina de la sala III del Museo de la Alhambra y se encuentra con esa silla central enmarcada en una vitrina aparentemente etérea. Tiene el efecto instantáneo de dejarle boquiabierto, abrirle los ojos y cautivar su atención y su mente inclusive se imagina al rey Boabdil sentado en ella.

El factor humano es importante en la medida en que constituye el puente entre el espectador y la obra. Aunque la sociedades se diferencia por su bagaje cultural y por el hecho de cambiar a medida que evoluciona la vida, esta es relativamente estática en el sentido de que la gente cambiamos poco y hacemos todos casi lo mismo. La gente se identifica con la gente y es beneficioso para compartir las experiencias. Las exposiciones que más éxito tienen, recrean el conjunto del entorno. Un ejemplo de lo más evidente es la recreación de la obra de Hopper⁵ *Sol de la mañana* en la última sala de la exposición del Museo Thyssen-Bornemisza por el cineasta estadounidense Lachman que reproduce en tres dimensiones la escena del cuadro, desvelando la utilización de ciertos recursos cinematográficos en las obras del pintor. Aunque no es lo normal, pero si lo novedoso, en la actualidad, los recursos utilizados son las sofisticadas técnicas de animación, que llegan a tener unos tintes extremadamente realista. Pueden animarse lo inanimado y en su conjunto puede resultar extremadamente auténtico, pudiendo llegar hasta la inclusión de objetos reales.

El sentido de la escenificación y teatralidad de las instalaciones y montajes museográficos han cambiado radicalmente durante la última mitad del siglo XX ha venido impulsada, entre otros, por los campos de la moderna investigación de la iluminación, las técnicas de diseño espacial, las de preservación ambiental y las de creación de ámbitos adecuados para la presentación y salvaguarda de los objetos.

³ El nombre que estos muebles reciben en los inventarios castellanos del siglo XV, es el de silla de caderas. El nombre de jamuga que actualmente se les da, sobre todo en Granada, podría ser una perduración dialectal.

⁴ Además la decoración está rebordeada por series de puntos y una especie de cordón arrollado de marfil y ébano que simula las aristas; el trabajo de la taracea es muy superior en calidad de materiales y perfección a lo que se alcanza en ninguno de los ejemplares posteriores, ni aún en los más cercanos como las sillas de la catedral de Toledo, realizadas en Granada hacia 1504.

⁵ La muestra en Madrid presenta una selección de 73 obras y analiza la evolución de Hopper en dos grandes capítulos. El primero arranca con su paso por el estudio de Robert Henri en la New York School of Art y recorre el periodo de formación del artista, con óleos, dibujos, grabados y acuarelas que, de 1902 a 1924. La segunda parte se centra en la producción de su etapa de madurez y repasa su trayectoria artística de manera temática, destacando los motivos y asuntos más recurrentes de su trabajo.

4. LAS FUNCIONES DEL OBJETO

“La función es una manifestación externa de las propiedades de un objeto, donde este le comunica a su usuario de una manera fácil y sencilla el fin para lo cual fue fabricado”.

Rosental, L.⁶

El objeto silla está diseñado y pensado para cumplir una función, y todas las partes del objeto convergen en la función, pero a lo largo de la historia esa función se cristalizó en multitud de vetas con una gran riqueza de matices, a la altura del objeto cotidiano y a la vez político más importante que ha acompañado al hombre a lo largo de su historia.

En este punto nos cuestionamos que relaciones existen entre las funciones del objeto diseñado con las funciones del objeto cultura *silla* en su musealización. ¿Que funciones debe cumplir un objeto que representa a una sociedad y su cultura? ¿Y como se pueden mostrar esas funciones en el contexto de la musealización?

¿qué es musealización? La musealización es la puesta en valor del patrimonio (tangible o intangible) a través de la aplicación de un método. El proyecto museológico y posteriormente el proyecto museográfico serán fundamentales para poder conectar el “objeto” de la musealización con su entorno y con el público potencial.

En este punto de partida es interesante traer a colación la obra conceptual de Joseph Kosuth, donde la presencia del objeto silla es el objeto de una lectura sobre como se presentan los objetos como tales, como su representación o por medio de su definición, lo que nos debe llevar a analizar las posibilidades expositivas de los objetos según diferentes funciones intrínsecas al objeto en sí, en este caso la silla, y según las funciones que adquiere en el contexto de la musealización.

⁶ Rosental, Ludin. (2003). Diccionario Filosófico. Bogotá: Ediciones Nacionales.



Una y tres sillas de Joseph Kosuth, 1965-1966.

Una y tres sillas es una obra conceptual emblemática del proceso de desmaterialización de la obra, donde toma parte en el conflicto entre realidad y representación. A la cual nos referimos dentro del contexto de las funciones de la silla con una lectura más abierta en el sentido de presentar el objeto por el objeto con su sola presencia para desacralizar el objeto y con ello alejarlo de cualquier connotación decorativa; luego la fotografía como representación de miles de contenidos socioculturales del objeto, con todas las implicaciones de interpretación y reinterpretación; y por último esta la definición como acotación simbólica según que, donde y quien.

Intentando abordar las funciones del objeto deberemos nombrar la reflexión sobre el objeto *épsilon* de Gastón Breyer, quien realizó una clasificación basada en la nomenclatura del alfabeto griego y llamo Epsilon al objeto de su propia creación⁷. En esa nomenclatura definía otros objetos desde alpha a épsilon:

Objeto alpha: de función útil, utensillo, instrumento, herramienta, mueble,

⁷ EPSILON Y LOS DEMAS OBJETOS | UNA CLASIFICACION POSIBLE". Gaston Dreyer, 2011.

aparato, equipo, instalación.

Objeto betha: habitable, recibe y acoge al hombre .Desde el recinto básico o célula hasta el paisaje ordenado por la cultura.

Objeto gamma: obra de arte en todas sus expresiones, tamaños y escalas. Su voluntad de expresión e identidad estética son su motivo.

Objeto delta: entes de comunicación de orden simbólico y sígnico. Desde el letrero al mapa. Su voluntad de transparencia lo aleja del gamma.

Objeto psi: de función esotérica, de culto, mística, rito y ceremonia, como el amuleto y el tótem.

Objeto omega: entidad natural. Flora, fauna, minerales, paisajes salvajes y silvestres, los ecosistemas y sus ciclos.

Objetos omicrom: partes de objetos, piezas, componentes, fragmentos, elementos, partículas, trozos. Extractos o restos.

Objetos pi: opuestos a los omicrom. Totalidades, sistemas, constelaciones, masas completas, conglomerados.

Objetos sigma: entidades individualizadas, de nombre, uso y función definidas culturalmente en su cotidianeidad. Incluyen a los alpha.

Objetos tau: opuestos a los sigma, son metamórficos, con identidad en transformación, son inestables en su forma. Olas, humo, proyecciones.

Objeto épsilon: objeto heurístico sin función útil, cuyo fin es transformarse mostrando siempre su lógica interna.

4.1. La funciones del objeto diseñado

Desde el diseño la relación con la función pasa por el análisis de la dimensión pragmática, simbólica, y estética del diseño. En relación al contexto sociocultura hay que definir las funciones que surgen en las relaciones del objeto como signo y el usuario como intérprete.

En la antigüedad, la belleza, que venía por medio de la vía ornamental y simbólica, predominaba sobre el pragmatismo y es que el pragmatismo no formaba parte de la belleza del objeto.

Todo toma otro cariz cuando las formas se adecuan al uso, donde una claridad constructivista y una limitación ornamental formarán parte de la vida útil del objeto.

Las corrientes funcionalista ponen de relieve las funciones de tipo práctico, que este bien hecho y que cumpla su función, donde lo bello y lo práctico forma parte de lo mismo. Y donde lo simbólico queda eclipsado por las funciones prácticas y funcionales.

La industrialización, que conlleva una estética globalizada se encuentra más cómoda en un universo de objetos funcionales, donde lo simbólico del diseño se queda en referencias culturales y geolocalizadas. La relación de la forma con su función viene determinada por la estructura de la forma donde la máquina representa la metáfora de lo moderno y lo racional.

En la actual coyuntura postmoderna la relación del objeto confiere al modo de relación del hombre con el entorno natural y con el espacio, es un mundo de relaciones donde el diseño se mimetiza con la naturaleza combinando las visiones formales y simbólicas en una experiencia personalizada para cada individuo.

4.2. La función del objeto industrial

Desde la disciplina del diseño industrial se puede definir la función del objeto como la relación de acciones desarrolladas por las formas y los materiales del objeto para dar respuesta a una necesidad y cuya finalidad es alterar el mundo físico con el objetivo de generar una acción sobre el entorno. En este sentido las funciones pueden ser de cuatro índole: la función técnica, la función de relación hombre-objeto, la función de utilidad y la función estética⁸.

A mediados de los años setenta Horst Oehlke plantea el objeto desde tres funciones concretas: la función práctica, la función formal estética y función simbólica comunicativa. La función práctica como la función de utilidad práctica, la forma estética como la función del objeto de percepción sensorial y la función simbólica comunicativa como el objeto de comunicación. Estas funciones se manifiestan en los objetos por medio de su uso, (función práctica), de su apariencia formal (función formal-estética), y de su significado (función simbólico-comunicativa).

Como dice Horst Oehlke el diseño hay que describirlo y no definirlo por lo tanto las funciones del objeto deberíamos describirlas y no definir las pues estamos hablando y tratando de algo que está delante de nuestros ojos, inscrito en el objeto y que no debe definirse, pues su descripción nos da su sentido de la intervención en nuestro entorno. La definición del objeto creado se basa en el potencial de herramienta para el proceso

⁸ Andrés Hernando Valencia Escobar, Teoría de la función técnica de los objetos industriales (a104) Propuesta metodológica para la docencia en pregrado de Diseño Industrial. Actas del Primer Encuentro Latinoamericano de Diseño "Diseño en Palermo". Comunicaciones Académicas. Buenos Aires 2006. Pág 108.

complejo, interventor de la naturaleza, y sino fuera así solo sería una masa inerte que ocupa un espacio.

Otros autores que han revisado la función simbólica, Gibson⁹, Belk¹⁰, 1988 y Crilly¹¹, la desglosan en tres atributos esenciales: Asociación, comunicación y apropiación. Otra función de carácter instrumental esta relacionada con el arquetipo como función.

A partir de las funciones del objeto debemos contrastarlas con las funciones de la musealización y de estas con las del objeto cultura silla.

5. LOS MONTAJES MUSEOGRÁFICOS DE LAS SILLAS

El origen de los museos tal y como los conocemos en la actualidad se remonta al Renacimiento, cuando los personajes acaudalados y poderosos reunían objetos raros, por lo general, naturales, en unas salas especiales, las cámaras de maravillas”, más conocidas como “gabinetes de curiosidades”. En las colecciones, los objetos se agrupaban por taxonomías, ordenados según características comunes. Al principio, las clasificación podía ser arbitraria y a medida que se ampliaban, su organización se hacía más sofisticada y diversificadas.

En el siglo XIX, la industrialización europea trajo consigo un incremento del número de museos y de nuevas “sedes” de propiedad estatal para las colecciones existentes. Existen unas diferencias considerables en la planificación de museos si hablamos de museos privados o públicos. No es lo mismo planearse un museo desde el ámbito de un particular, una empresa o una fundación, que gozan de libertad para plantearse su futuro, que en el caso de los museos públicos, sometidos a decisiones fuera de su alcance. Los presupuestos, el incremento o la reducción de plantilla, a veces incluso el discurso de una nueva exposición permanente o temporal ha sido fijado por profesionales externos y no puede prestar continuidad al proyecto... Todo radica fuera de la propia institución: la administración.

⁹ Gibson, J.J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin.

¹⁰ Belk R W (1988). *Possessions and the Extended Self*, *The Journal of Consumer Research*, Vol. 15, No. 2 pp. 139-168.

¹¹ Crilly, N., Maier, A., & Clarkson, P. J. (2008). *Representing artefacts as media: Modelling the relationship between designer intent and consumer experience*. *International Journal of Design*, Vol. 2 No. 3, 15-27.

Walter¹² nos dice: “Los museos son uno de esos lugares que, en el plano de lo colectivo, suscitan ensueños. A propósito de ellos habría que subrayar la paradoja de que, si bien contribuyen grandemente a la investigación científica, al mismo tiempo son propios de una época de mal gusto, tan proclive a las ensoñaciones. Todos los períodos históricos tienen a desarrollar prototipos arquitectónicos derivados de su espíritu más genuino: el gótico, la catedral; el barroco, el palacio; y el comienzo del siglo XIX, con su inclinación retrospectiva, a empaparse del pasado, el museo. Mi análisis adopta esta sed de pasado como tema central. Y a su luz, el museo se revela como un espacio dotado de un gigantesco poder”

5.1. LOS SALONES: XX Salon de la Société des Artistes Décorateurs, Gran Palais Paris.

En el contexto de Academia surgieron los Salones, con la orden que Luis XIV dictó en 1667 para que los miembros expusieran sus obras. Tuvieron lugar en el Palacio Real y luego en el Louvre, en su Gran Galería en 1699, más tarde en el Salón Carré en 1725 y crecerían hasta constituir éxitos masivos en los Salones del XIX.

En la celebración XX del Salón de la Sociedad de Artistas decorativos en el Gran Palacio de París, del 14 de mayo al 13 de julio de 1930, se celebró: THE WERKBUND EXHIBITION. La organización de Walter Gropius con Herbert Bayer, Marcel Breuer, Lászlo Moholy-Nagy, crearon un nuevo sistema de exposición de sillas y otros objetos que entrarían en la historia del diseño expositivo.

El mayor significado para la historia de las exposiciones, fue su invención de un nuevo sistema de exposición, su manera de tratar el espacio expositivo en la que paneles, maquetas y muebles no se atenían a la visión perpendicular convencional, sino que recorrían el campo ampliando la visión del espectador.

Aquí, el objeto silla estaba determinado por su esencia, colocadas en la pared, cuatro modelos que se repiten alineándolas en cuatro columnas en una esquina de la exposición, por primera vez: las sillas están expuestas. Con una fluidez estructural y un juego de formas que están integradas en el sistema de iluminación.

¹² WALTER, B. (1973): *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, en *Discurso interrumpidos I*, Taurus, Madrid, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, pp. 15-57.



La disposición de las sillas proporcionaban una estructura para la contemplación del arte que implicaba la presencia de un espectador para dar sentido a la exposición. Las propiedades abiertas de la exposición sugerían un efecto de espacio en continua expansión, en consonancia con los conceptos contemporáneos de “espacio y tiempo” de De Stijl, del suprematismo y del constructivismo, que abolían el cierre espacial y el punto de vista fijo de la perspectiva clásica.

El sistema de Herbert Bayer era, por lo tanto, una ruptura radical con respecto a las técnicas expositivas tradicionales y cabe interpretarlo como un rechazo a la estética idealista y de toda lectura estática y ahistórica del arte, del diseño expositivo y del espectador.

Como decía W. Gropius¹³: “sólo gracias un contacto continuo con la técnica más avanzada, con el descubrimiento de nuevos materiales y de nuevas construcciones, el hombre creador puede adquirir la capacidad de establecer relaciones vivas entre los objetos nuevos y la tradición”

5.2. LAS EXPOSICIONES PERMANENTES: El caso del Museo Vitra

El Museo como institución no ha permanecido inmutable ante los avatares de la historia y del cambio social. El museo actual sale de la solemnidad de los edificios que para este fin se crearon hace más de doscientos años y se lanza a la conquista del espacio en todos los sentidos: las nuevas creaciones arquitectónicas, la utilización de tecnologías de última generación y el interés no sólo por mostrar el pasado, sino también el posible futuro.

El **Museo Vitra** fue fundado en 1989 por el director general Rolf Fehlbaum. Centrándose principalmente en sillas y muebles, cuenta con obras de Charles y Ray Eames, George Nelson, Alvar Aalto, Verner Panton, Dieter Rams, Hutten Richard y

¹³ GROPIUS, W. (1926): *Bauhaus Dessau. Principios de la producción de la Bauhaus*

Michael Thonet. La arquitectura moderna que alberga estas colecciones, fue el primer edificio de Frank Gehry¹⁴ en Europa, e incluye el museo de la colección privada de Rolf Fehlbaum, una sala de producción, y la puerta de entrada a la fábrica de Vitra.

La fundación privada e independiente cuenta con tan sólo 750 metros cuadrados distribuidos en dos plantas, el museo Vitra es una de las mayores colecciones del mundo de sillas, con piezas de la mayoría de las épocas y estilos a partir del siglo XIX hasta la era moderna. La exposición permanente es la propia del museo, como institución estable que es, y expresa una continuidad y mantenimiento en sus salas de la parte más importante de la colección, contribuyendo a crear la identidad del museo.

Las sillas están circuidas y resaltadas por las sillas vecinas mediante la correcta disposición de los espacios y una adecuada iluminación. El espacio expositivo ofrece en su totalidad un conjunto armonioso de acumulación. Un guiño a las galerías de los siglos XVII y XVIII, en las que los cuadros, estrechamente pegados los unos a los otros, cubrían todas las paredes hasta el techo, mientras que las obras de arte de menor tamaño se amontonaban en las mesas y los armarios. Incluso la impresionante creación napoleónica del Louvre surgió bajo el influjo de estas colecciones, y las magníficas obras que alberga sufren, todavía hoy, sus duras consecuencias.



5.3. LAS EXPOSICIONES TEMPORALES:

Se concibe como un proyecto más concreto, circunstancial y comunicar con la audiencia de la manera más directa posible haciendo llegar el mensaje y que éste sea comprensible para todas las personas que visitan la exposición, posee una duración limitada y es el medio más habitual de proyección sociocultural. El principal objetivo es que los visitantes acudan al museo con el motivo de ver dicha exposición y poder

¹⁴ Gehry utilizó su estilo escultural de `deconstrucción` para el edificio del museo, él no optó por su mezcla particular de materiales, pero se limitó al yeso blanco y a una aleación de titanio-zinc. Por primera vez, permitió formas curvadas para romper sus formas angulares más usuales. Las formas blancas que se inclinan aparecen repetir la capilla de Notre Dame du Haut de Le Corbusier en Ronchamp, Francia, no lejos de Weil. Una mezcla funcional de torres, rampas y cubos.

contemplar esos fondos procedentes de distintas instituciones. Las actitudes sociales, las normas educativas y los medios de comunicación están en constante cambio y las técnicas expositivas se renuevan cada vez más rápido produciendo importantes mejoras en los productos y en su aplicación al proyecto expositivo.

Cuando Alexander Dörner¹⁵, un joven conservador del Landesmuseum de Hannover, fue nombrado director en 1922, el museo era un paradigma de la museología más convencional. Muy influido por las teorías de Riegl sobre la voluntad de estilo (Kunstwollen), y convencido de que la obra de arte no es producto del genio individual sino expresión de cierto estado de la sociedad, rediseñó la instalación de las colecciones buscando para cada sala una “totalidad del ser” acorde con cada momento histórico, sin dar necesariamente prioridad a los grandes maestros de las bellas artes sino a aquellos que mejor permitan comprender el período presentado. Su modelo fue muy ensalzado por grandes fundadores de la museología como Bode, historiadores como Panofsky y artistas de la vanguardia alemana como Schwitters.

En el Museo de artes decorativas de Checa, situado en una mansión de las afueras de la ciudad, la colección del Museo está muy bien organizada en una serie de salas que muestran una abundancia de piezas, toda referenciadas pero sin orden cronológico o geográfico. En el pasillo que conduce a las habitaciones principales se alinearon una serie de sillas icónicas internacionales, incluyendo de Mackintosh bajo la escalera del siglo silla, cada una con una breve biografía indicando la importancia histórica del diseñador. Las otras habitaciones ofrecen las mismas caras familiares que encuentras en otros museos de diseño, sillas de acero tubular por Breuer, Charles y Ray Eames LCW, Thonet silla n ° 14 – en ediciones que curiosamente no eran necesariamente cerca de la fecha de la primera producción.

Por su carácter temporal, las exposiciones consumen una gran cantidad de materiales y energía. En todas las etapas del proyecto, las cuestiones medioambientales suponen un importante desafío ético y de diseño. En una exposición, la producción y la instalación son tareas complicadas. Las exposiciones tienen un carácter multidisciplinar que implica la participación de diferentes especialistas, que aportan distintos puntos de vista al proyecto y que presentan nuevos retos estratégicos y organizativos por ello todas deberían de ser itinerantes.

¹⁵ BOLAÑOS, M. (2002): *La memoria del mundo. Cien años de museología. 1900-2000*. Ediciones Trea S.L. Gijón. Pp. 83

Otra exposición temporal celebrada en el Museo de Artes Decorativas de Paris: Formes Scandinaves en 1956. Diseñado para ilustrar la evolución estilística, una colección internacional de cien sillas dispuestas en orden cronológico alrededor de un podio blanco de una forma fluida.



Esta exhibición histórica tiene el innegable efecto de borrar las diferencias nacionales. Parece muy intuitivo para un museo descontextualizar a sabiendas sus exposiciones. Ante iconos sin nombre, el visitante que desea conocer el origen exacto de una silla debe referirse a la hoja de información del lado. El resto del circuito del Museo es bastante tradicional y poner los objetos en contexto; Esta exhibición da la ilusión de que estas sillas son tantas instantáneas de un movimiento de "diseño" unilateral y apátridas. Deshacerse de las especificaciones nacionales por completo, aunque sólo por un instante, sólo puede dar una comprensión superficial de la historia del diseño.

5.4. EXPOSICIONES ITINERANTES:

Las exposiciones itinerantes son aquellos proyectos que recorren durante un tiempo determinado distintos espacios de exposición dentro de un circuito previsto y fijado adaptándose al espacio.

En el año 2008, el diseñador americano George Nelson¹⁶ (1908-1986) celebró su cumpleaños número 100. Para conmemorarlo, el Museo Vitra exhibió la primera retrospectiva completa de su obra. Nelson fue uno de las figuras más influyentes en el diseño estadounidense durante la segunda mitad del siglo XX. Fue un persona muy

¹⁶ La diversidad de tareas de diseño de la Oficina de Nelson se extiende más allá del diseño de muebles. Entre sus clientes se encuentran: Abbott, Alcoa, BP, Ford, Golfo, IBM, General Electric, Monsanto y Olivetti, así como el Gobierno de Estados Unidos. Como director de diseño de Herman Miller, un fabricante estadounidense líder de diseño de muebles modernos, Nelson Jugó un papel fundamental en llevar la compañía junto a diseñadores como Charles Eames, Alexander Girard y Isamu Noguchi.

polifacética: arquitecto, diseñador, escritor, publicista, profesor, comisario y fotógrafo apasionado. Su oficina produjo numerosos muebles y diseños de interiores que se convirtieron en clásicos modernos, incluyendo la silla de coco (1956), el sofá de la melcocha (1956), el reloj de la bola (1947) y las lámparas de la burbuja (a partir de 1952). Esta misma exposición ha itinerado al Museo de Artes de Bellevue en Seattle (desde el 29 de octubre de 2011 hasta el 12 de febrero de 2012).



Nelson, fue una figura central en la revolución del lenguaje expositivo, estaba convencido de que diseño debe ser parte integral de la filosofía de la institución. Se inventó sistemas de soporte articula el concepto innovador de la "storgewall". Las paredes, podrían utilizarse para almacenar cosas transformándolos en gabinetes. Una idea revolucionaria en su momento, convirtiéndose en un pequeño almacén de exposición. Dando a su trabajo el sello de una creación artística que iba más allá de la simple funcionalidad.

6. RESULTADOS Y CONCLUSIÓN

Las exposiciones podemos concluir que son diseñadas y producidas con la intención de provocar una reacción emotiva en el espectador.

Según Michael Belcher¹⁷ en términos generales, pueden ser de dos tipos, “estéticas y evocadoras, estando las primeras particularmente interesadas en el efecto que tiene en el espectador la confrontación con el objeto y las segundas en el que tiene el romanticismo”.

El doctor Peter Pott¹⁸, considera que el enfoque estético “requiere una presentación muy cuidada que utilice un marco tranquilo y neutral para hacer justicia a

¹⁷ BELCHER, M. (1994): *Organización y Diseño de Exposiciones. Su relación con el museo*, Ediciones Trea, S. L., Gijón. Págs. 78-86.

¹⁸ Director del Museo Nacional de Etnología en Leiden (Museum VolkenKunde) en los Países Bajos.

un limitado número de objetos de valor artístico, dispuestos en la forma más efectiva posible”. Es el comisario o comisarios de la exposición quién hace la selección de las sillas, confrontando su decisión con los ideales de belleza y presentándolos de una forma adecuada con el diseñador de la exposición y el equipo multidisciplinar que lo adecuan para convertir la exposición en algo estético, de forma que quienes la visiten reaccionen ante los objetos expuestos. Nada tiene que ver aquellos principios de los años sesenta en el que el consenso al que se llegaba sobre lo que es o no es bello tenía su origen en aquellos criterios acordados y aceptados por un grupo de expertos bien informados y de reconocido prestigio. Las sillas deben de ser presentadas con especial sensibilidad de forma que sus cualidades visuales puedan ser plenamente apreciadas.

Ya, en 1978, Jerzy Swiechimski¹⁹ escribía:

La presencia del valor estético implica que la función informativa y científica de las exposiciones de los museos se extiende más allá de lo estrictamente científico, o incluso de los objetivos informativos y didácticos. La muestra museística compuesta de forma artística se convierte, en sentido estricto, en una creación cultural que actúa no sólo a través de su contenido científico, sino también de su elocuencia estética. La acción de esta elocuencia está dirigida hacia la sensibilidad y receptividad emotivas del espectador. En este sentido, las muestras afrontan el plano de la repercusión como obras de arte y algunas (me refiero aquí a las satisfactorias) de hecho alcanzan la cualidad de arte genuino; esto sucede especialmente cuando junto al contenido científico, la exposición presenta características que pueden calificarse bajo las categorías de dramatismo, lirismo, calma, armonía, etc.

7. BIBLIOGRAFÍA

ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1998): *Museología y Museografía*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

ALONSO FERNÁNDEZ, L. Y GARCÍA FERNÁNDEZ, I. M^a. (1999): *Diseño de exposiciones. Concepto, Instalación y montaje*, Madrid, Alianza, Serie Materiales/Arte y Música.

¹⁹ En el ensayo titulado “Forma, composición y contenido en las exposiciones de los museos” en SZEMERE, A. (ed.) *The problems of contents, didactics and aesthetics of Modern Museum Exhibitions*, Institute of Conservation and Methodology of Museums, Budapest, Págs: 55-70.

BELCHER, M. (1994): *Organización y Diseño de Exposiciones. Su relación con el museo*, Ediciones Trea, S. L., Gijón. Págs. 78-86.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2006): *Planteamientos teóricos de la museología*. Trea, Gijón.

LASH, SCOTT (2005): *Crítica de la información*, Amorrortu, Buenos Aires.

MOLOTCH, H. (1996): “*L.A. as Design Product: How art Works in a regional Economy*” en Scott, Allen y Soja, Edward W. (eds.), Berkeley, págs.. 225-275.

RICO, J. C. (2006): *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*, Silex ediciones, Madrid.

RICO, J. C. (1996): *Montaje de exposiciones: museos, arquitectura, arte*. Silex ediciones, Madrid.