



GRADO EN HISTORIA

**Memoria de prácticas en el Museo de Arte Moderno y
Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS)**

*Training report in the Museum of Modern and
Contemporary Art of Santander and Cantabria (MAS)*

María Fuente Lastra

Tutor: Javier Gómez Martínez

Tutor externo: Salvador Carretero Rebés

21- Junio - 2013

ÍNDICE

RESUMEN/ABSTRACT.....	3
1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. OBJETIVOS.....	5
2.1. COMPETENCIAS.....	6
3. EL MUSEO DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO DE SANTANDER Y CANTABRIA (MAS).....	7
3.1. HISTORIA DE LA INSTITUCIÓN.....	7
3.2. ESTRUCTURA DE LA INSTITUCIÓN.....	9
4. TAREAS REALIZADAS EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO DE SANTANDER Y CANTABRIA (MAS).....	9
4.1 REGISTRO DE OBRAS.....	10
4.1.1 Obras de la donación de Manuel Pérez.....	10
4.1.2 Obras de Manuel Cacicedo.....	12
4.1.3 Manejo de los libros de registro.....	13
4.2 INVENTARIADO Y CATALOGACIÓN DE OBRAS.....	13
4.2.1 Obras de Fernando Sáez.....	13
4.2.2 Obras de la donación de Manuel Pérez.....	15
4.3 COORDINACION DE EXPOSICIÓN PERMANENTE.....	15
4.3.1 Señalización.....	16
4.3.6.1 Cartelas.....	16
4.3.6.2 Vinilos.....	18
4.3.6.3 Hojas de sala.....	19
4.3.2 Edición del tríptico de la exposición de Manuel Cacicedo.....	20
4.3.3 Divulgación.....	20
4.4 COORDINACION DE EXPOSICIONES TEMPORALES.....	21
4.4.1 Selección de obras.....	22
4.4.2 Contacto con el artista o con las galerías que tienen las obras.....	23
4.4.3 Tareas preliminares de la coordinación de la exposición.....	24
4.4.3.1 Carta y solicitud de préstamo.....	24
4.4.3.2 Seguro.....	25
4.4.3.3 Transporte.....	25
4.4.3.4 Actas de entrega.....	26
4.4.4 Espacio expositivo.....	26

4.4.4.1 Paredes.....	27
4.4.4.2 Iluminación.....	27
4.4.4.3 Peanas y vitrinas.....	28
4.4.5 Montaje y desmontaje de la exposición.....	28
4.4.6 Señalización.....	30
4.4.6.1 Cartelas.....	30
4.4.6.2 Vinilos.....	30
4.4.7 Edición del catálogo.....	31
4.4.8 Divulgación.....	32
4.4.8.1 Edición de invitaciones.....	32
4.4.8.2 Dossier de prensa.....	33
4.4.8.3 Rueda de prensa.....	33
4.4.9 Elaboración de una plantilla de ficha técnica para las exposiciones.....	34
4.5. TAREAS EXTRAORDINARIAS.....	35
5. VALORACIÓN PERSONAL Y CONCLUSIONES.....	36
BIBLIOGRAFÍA.....	39
APÉNDICES	
1. APÉNDICE 1.....	40
2. APÉNDICE 2.....	42
3. APÉNDICE 3.....	43
4. APÉNDICE 4.....	45
5. APÉNDICE 5.....	47
6. APÉNDICE 6.....	48
7. APÉNDICE 7.....	49
8. APÉNDICE 8.....	50

RESUMEN

En este Trabajo Fin de Grado (TFG) muestro de manera escrita la realización de mis prácticas en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS). Es, por tanto, una manera de ver la labor que he desarrollado en dicha institución tomando parte en diversas tareas. No obstante, además de la explicación de lo realizado, incluye otra información sobre el propio trabajo o el museo, como es una breve historia de este o los objetivos que aspiro a conseguir con el TFG. Esos objetivos se refieren también y de manera especial a las competencias del Grado en Historia, centradas en la consecución de habilidades relacionadas con el análisis y gestión de la información o la comunicación, entre otras muchas.

Como memoria de prácticas el trabajo se centra en la explicación de estas, para lo cual la información aparece organizada en distintos apartados siguiendo el propio proceso de trabajo del museo en la organización de exposiciones. De este modo, comienza por hablar de lo relativo a la colección permanente del MAS y la organización de la Casa-Museo Manuel Cacicedo. En relación a esos asuntos está la recepción de donaciones, el registro de obras y su documentación o la preparación de la información para comunicarse con el público.

Más en detalle se explican los trabajos realizados en la organización de las exposiciones temporales de Carlos Aires y Fernando Sáez. En estas se recoge el proceso completo de preparación de este tipo de exposiciones a la vez que se explica mi implicación en ellas. En este caso se ve el desarrollo desde la selección de las obras que formarán parte de la exposición hasta su montaje en la sala, pasando por fases tan importantes como la gestión de los préstamos o el acondicionamiento del espacio expositivo. Y seguido a ello, la preparación de los elementos de comunicación con el público como la señalización o la elaboración del catálogo. Por último, incluyo una mención especial al trabajo con la ficha técnica de las exposiciones por su especial importancia en la actividad del museo y mi papel en la elaboración de un modelo para facilitar su uso.

ABSTRACT

In this essay I show the work I had done as training in the Museum of Modern and Contemporary Art of Santander and Cantabria (MAS). So, it is a good way to know my activity in this museum, where I took part in several matters during my internship. But, besides of the explanation of what I have done in the museum, this essay includes other information about that institution, as a short history of the evolution of the MAS, or the main goals that I want to reach with the realization of the training. Those goals are also referred to the competences associated to the History Degree, as reaching some skills related to analyze and manage the information or to communicate it, among others.

As a training report, this essay focuses on the explanation of the practices, so the information is organized in several sections in the same order that the process for preparing an exhibition requires. So that, this essay starts explaining the MAS' permanent collection and the organization of the Casa Museo Manuel Cacicedo. Regarding these matters are activities such as the reception of donations, the registration of the artworks and their researching the research on them or the production of public information.

The explanation of the arrangement of temporal exhibitions, like Carlos Aires's or Fernando Sáez's, is widely developed. Through their specific sections, they are shown in the making, pointing out my personal involvement in the process, from the selection of the artworks to their hanging. They are from the selection of the artworks to the setting up of them in the different rooms in the museum. It's also shown about other important matters as the management of the lending and borrowing of artworks or the conditioning of the exhibition area. Then, I explain about the arrangement of different ways to give information about the exhibition to the visitors, like the brochure. Finally, I mention the importance of the technical datasheet, my steady work with this document and the importance that it has got for the museum work, as well as my contribution with the suggestion of an organized version of it.

1. INTRODUCCIÓN

En las siguientes páginas del presente trabajo abordaré la descripción de las tareas de prácticas que he realizado como parte del Trabajo Fin de Grado en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS). Y lo haré en forma de memoria de prácticas, siguiendo la normativa vigente durante el curso académico 2012-2013 para este trabajo.

La realización de prácticas como parte del Trabajo Fin de Grado, y la consecuente redacción de la memoria, responde a la elección por mi parte de la Mención de Historia Aplicada para el desarrollo del 4º Curso del Grado en Historia. Dicha mención modifica en algunos puntos la normativa general del trabajo, pasando en este caso de ser bibliográfico a consistir en la realización de 120 horas prácticas en una institución relacionada con los ámbitos de la Historia Aplicada en la región. En mi caso, el ámbito fue la Museología, bajo la dirección de Javier Gómez Martínez, profesor del Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Cantabria (UC), que actuó como mi tutor durante la realización de las prácticas y la elaboración del Trabajo Fin de Grado. La institución que me fue asignada por convenio de la UC fue el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS). De tal modo, como supervisor de mis prácticas entre mayo y junio de 2013 en esta institución y tutor externo actuó su director, Salvador Carretero Rebés. Igualmente lo hizo Isabel Portilla Arroyo, conservadora del museo, que también me guió durante ese periodo.

Esta memoria es resultado tanto de la realización de las prácticas en el mencionado museo, como de la investigación bibliográfica sobre su organización, que se plasma en una descripción crítica de mis labores en el MAS. De este modo se combina el trabajo técnico en la institución con la información teórica que he obtenido de la bibliografía.

Este trabajo, como memoria de prácticas, centrará el grueso de su contenido en un desarrollo descriptivo y crítico de las tareas que he venido realizando en el MAS. No obstante, antes de entrar en el contenido principal, incluyo varios apartados para contextualizar la cuestión. Uno de ellos trata sobre mis objetivos a alcanzar, tanto con esta redacción que constituye la memoria, como con el propio Trabajo Fin de Grado y con la realización de las prácticas. Otro apartado tratará sobre la institución en la que las he desarrollado, en el que hablaré brevemente sobre la historia institucional del museo, su situación actual y su colección. Además expondré cómo se estructura en la actualidad, de modo que pueda ubicar mi papel en el museo. Una vez contextualizado así, pasaré a la exposición ordenada de las tareas que he realizado como parte del personal, organizándolas por temática en diferentes apartados y subapartados para tratarlas de manera organizada.

Como último apartado, dedicaré algunas páginas a exponer una valoración personal de las prácticas, incluyendo un examen crítico al funcionamiento interno del MAS, con propuestas personales de mejora en los casos oportunos. Se trata de contraponer las lecturas de la bibliografía con el trabajo práctico desarrollado en la institución, con la intención de extraer críticas constructivas de la comparación. Cerrarán esta memoria las conclusiones sobre la consecución de los objetivos planteados, tanto durante la realización de las prácticas en el MAS como durante el proceso completo de elaboración del Trabajo Fin de Grado.

2. OBJETIVOS

En mi caso el Trabajo Fin de Grado se constituye en gran parte por la realización de prácticas en una institución, en este caso museística. Por eso, creo conveniente hacer

una distinción entre los objetivos de las propias prácticas y los de la realización del trabajo en sí, ya que, aunque ambos estén estrechamente relacionados, considero que son diferentes.

En cuanto a las prácticas en el MAS, las encaré con unos objetivos muy claros, dada la gran oportunidad de iniciarme en la actividad profesional en una institución como esta. El primero fue conocer el funcionamiento de un museo de arte como es el MAS, y la actividad y funciones desarrolladas por los profesionales que trabajan en los distintos departamentos. Por otra parte, pretendí aplicar, o más bien, observar la aplicación práctica de los conocimientos que he adquirido en las asignaturas del Grado relacionadas con este tipo de museos, como Museología y Museografía o Introducción a la Historia del Arte. El segundo, que considero que es el que ha llevado propiamente a asociar un periodo de prácticas al Trabajo Fin de Grado en la Mención de Historia Aplicada, es el hecho de aprender a desenvolverme en el ambiente profesional y concretamente en el museístico realizando tareas específicas del ámbito de los museos, asumiendo ciertas responsabilidades como parte del personal, etc. Y el último, desde un punto de vista más personal, es adquirir experiencia profesional en un ámbito laboral relacionado con la Historia Aplicada, que he venido cursando este año.

Por otro lado, están los objetivos del Trabajo Fin de Grado como tal y en su conjunto. El principal es desarrollar la capacidad de elaborar por escrito un trabajo de cierta extensión, lo cual implica a su vez el manejo de las fuentes y la organización y selección crítica de la información para hacerlo. A esto se le suma deber de ser capaz posteriormente de defender el texto oralmente ante un tribunal. En el caso que me atañe, al no ser un trabajo bibliográfico, sino una memoria de prácticas, en lugar de la tarea de manejo de fuentes y selección de información, llevo a cabo la labor de resumen de las actividades realizadas en el museo de una manera crítica, contrastándolas con la información obtenida de la bibliografía sobre las labores museísticas. De este modo, en mi caso, el trabajo tiene como objetivo la presentación de las prácticas que he realizado en el MAS. Como he mencionado, se trata de una exposición crítica, por lo que otro objetivo importante es el contraste de las actividades que de hecho se desarrollan en el museo con la manera en que se deben hacer de acuerdo a la bibliografía sobre el tema.

2.1. COMPETENCIAS

Otra parte importante dentro de los objetivos del Trabajo Fin de Grado es la incorporación de las competencias profesionales y personales que este establece para el Grado en Historia. Y dentro de éstas, las que se relacionan con la materia del mismo y otras de carácter transversal. Las competencias generales del Grado, entendido como estudios universitarios, se refieren a una serie de capacidades o aptitudes de trabajo aplicables tanto al estudio como a la labor profesional. Se trata de cuestiones como la capacidad de organización y gestión de la información, así como del análisis, síntesis y resolución de problemas. También se refiere a tener una actitud crítica frente a las situaciones a la vez que tolerante, respetuosa y democrática en base al sentido y a la ética. Se suma la capacidad para adaptarse a las situaciones, resolviendo problemas con un espíritu creativo e innovador. Y, por último, el uso de las TIC y la continua puesta al día de las últimas innovaciones técnicas en el propio ámbito de estudio o de trabajo, así como el conocimiento de lenguas extranjeras, con la inglesa como básica.

Frente a estas competencias generales, aplicables a cualquier profesional en su ámbito, existen otras específicas para el Grado en Historia que yo he cursado y que he ido adoptando a lo largo de los distintos cursos académicos y asignaturas. La principal es el conocimiento del pasado con perspectiva diacrónica y de la relación entre los acontecimientos y procesos del pasado y de la actualidad. También lo es la conciencia

de la existencia de diversas perspectivas historiográficas en los distintos periodos y el debate continuo que éstas provocan, haciendo de la Historia y su investigación disciplinas en constante construcción. Y para terminar, se incluye la capacidad para manejar las fuentes, para extraer la información, analizarla críticamente y organizarla con el objetivo de elaborar con ella un discurso histórico coherente y preciso.

El Trabajo Fin de Grado recoge todas las competencias enunciadas que deben reflejarse en la elaboración de un texto escrito que recopile información histórica, o en el caso de mi memoria de prácticas relacionada con la Museología, expresados de manera correcta y empleando la terminología adecuada. Asimismo incluye algunas referidas al propio ámbito de trabajo de los museos y el arte, como puede ser gestionar la producción artística y los espacios expositivos, o difundir la sensibilización sobre el patrimonio cultural. Además es esencial el aprendizaje de las funciones museísticas de documentación, conservación, investigación, valoración, comunicación o difusión.

3. EL MUSEO DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO DE SANTANDER Y CANTABRIA (MAS)

3.1. HISTORIA DE LA INSTITUCIÓN

El Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander (MAS) es un museo de titularidad pública, perteneciente al Ayuntamiento de Santander. Es por tanto un museo municipal, aunque no incluya ya ese rasgo en su nombre como en el pasado. Su denominación actual alude a la procedencia de los fondos con que cuenta, aportados tanto por el Ayuntamiento de Santander y por el Gobierno de Cantabria.

El origen del MAS se encuentra asociado a una serie de instituciones culturales que lo precedieron desde mediados del siglo XIX como son la Comisión Provincial de Monumentos de Santander o la sección de la Real Sociedad Española de Historia Natural en Santander. En esas circunstancias, y gracias al interés e iniciativa del entonces alcalde de Santander, Luis Martínez Fernández, en 1907 acabó por fundarse el primitivo museo. Abierto oficialmente como museo en 1908, se situó en un principio en el propio edificio del ayuntamiento, organizado en diferentes secciones de acuerdo con la temática de los fondos: prehistoria, arqueología, historia natural etnografía y pintura. En 1925 el museo se trasladó a su sede actual, un edificio cercano proyectado por el arquitecto cántabro Leonardo Rucabado, que aunque en un principio fue ideado para acoger la Biblioteca Municipal y el museo solo en la última planta, acabó convirtiéndose en la sede definitiva de la institución. En este momento se producirá además una especialización como pinacoteca, de manera que pasó a llamarse Museo Municipal de Pinturas. Las demás secciones que existían anteriormente fueron eliminadas y sus fondos trasladados a otros museos que habían ido surgiendo en la región (Museo Regional de Prehistoria y Arqueología, Museo Naval de Guarnizo, Museo Marítimo de Santander, Casa-Museo de Pedro Velarde) (Rebés, 1993: 12).

Hacia mediados de siglo se produce una profunda reorganización del museo y sus fondos gracias a la ampliación del espacio disponible, volviendo a inaugurarse como pinacoteca en noviembre de 1947. En estos momentos también se creará una institución que tendrá una estrecha relación con el museo, el Patronato Municipal de Pinturas. Avanzando hasta 1958 topamos con el momento de un nuevo cambio de denominación de la institución, que se mantendrá a lo largo de prácticamente toda su historia hasta una fecha bastante reciente, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander. Algunos años después, a finales de la década de los 70, el museo sufrirá una nueva reorganización de sus fondos, esta vez por la labor de su director Fernando Zamanillo.

Al comienzo de la década de los 90 se inicia un periodo de reforma y acondicionamiento del edificio a la función museística, ya que al no haber sido proyectado en su origen con este fin, sufría de muchas carencias y dificultades técnicas para su uso como museo (Rebés, 1993: 13.). Se realizan obras de pavimentación, cambio del tipo de iluminación e instalación de sistemas de climatización para el control de la temperatura y la humedad relativas. Además de las transformaciones del edificio, se lleva a cabo una importante labor en lo que respecta a los fondos. Se realizan tareas de inventariado y catalogación, restauración, recuperación de piezas en depósito, etc. Todo ello permite la reorganización de los fondos en el edificio del museo y crear una nueva colección siguiendo una ordenación cronológica de las obras.

La llegada de Salvador Carretero Rebés como nuevo director en 1990 supondrá para el museo un gran cambio y renovación en la estructura física y conceptual. Por un lado, la colección evolucionará al concepto de “expocolección”, pasando a ordenarse en montajes de lectura transversal de las obras, ubicándolas en las salas con criterios temáticos. Y es con ese concepto de la exposición con que surgió en 2003 el montaje *¿Sin límites?*. Paralelamente el museo ha ido complementándose con nuevos espacios y actividades que contribuyen a acercarlo a los ciudadanos interesados por el arte, por un lado, y a los nuevos artistas internacionales, por otro. Es el caso, por ejemplo, del Espacio MeBAS que acoge generalmente exposiciones temporales de artistas emergentes, facilitando una oportunidad de darse a conocer en la región. Asimismo, el MAS tiende a potenciar el trabajo de los propios artistas cántabros ubicando sus obras en el mencionado Espacio MeBAS o en las dos plantas que el museo dedica a exposiciones temporales.

El museo complementa la exposición permanente y las temporales con diferentes publicaciones que él mismo edita. Ejemplos de ello van desde los folletos y catálogos que elaboran para cada muestra, hasta la publicación anual de la revista *Trasdós* de ensayo e investigación artística. Por otro lado, el MAS cuenta con un Departamento de Acción Cultural (*DeacMAS*), que organiza diversas actividades (charlas, conferencias, talleres, visitas guiadas, o didácticas para escolares, etc.), completando a su vez las desarrolladas en el ámbito del *foroMAS*.

En la reciente fecha de abril del 2011, el museo adoptó un nuevo nombre, pasando a conocerse con su denominación actual, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS). Asimismo en ese momento, el nuevo MAS inauguró la actual colección denominada *Travesía*, dándole una mayor importancia al arte moderno y contemporáneo, como se infiere del nuevo nombre. Esta exposición permanente, elaborada según el concepto de “expocolección”, organiza las obras en torno a dos ejes temáticos ubicados en dos de sus plantas: una dedicada a la Mujer y otra a la dicotomía Naturaleza-Ciudad.¹

Como resultado de su historia, el MAS cuenta actualmente con una exposición permanente que ocupa dos de sus cuatro plantas. El museo cuenta en sus fondos con alrededor de 1800 obras, de las cuales expuestas están 250, de artistas y técnicas diversos. A estas hay que añadirle algunas otras obras cedidas en préstamo o depósito por grandes entidades como el Museo del Prado o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La colección está formada en su gran mayoría por obras de los siglos XIX y XX, aunque también cuentan con una muestra de pinturas de los siglos XVI-XVIII de las escuelas italiana, flamenca y española.

Las otras dos plantas del MAS están dedicadas a exposiciones temporales de artistas contemporáneos, de los cuales no deja de nutrirse para completar su propia colección.

¹ Dossier de prensa del MAS sobre la inauguración de la nueva colección permanente *Travesía* en 2011.

3.2. ESTRUCTURA DE LA INSTITUCIÓN

El director del MAS Salvador Carretero Rebés es el encargado de coordinar las actividades de los distintos departamentos dentro de la institución. Por un lado está el Departamento Administrativo, que se ocupa de tareas de administración y gestión del museo como institución. Más cercanos a la actividad museística están los Departamentos de Conservación y de Restauración de fondos. El primero se ocupa principalmente de la organización y gestión de las exposiciones temporales, de las donaciones que ingresan en la colección del MAS, las eventuales salidas de obras en depósito, etc. El segundo, como indica su denominación, se encarga esencialmente de la restauración y reparación de obras y enmarcaciones o también de vigilar el movimiento de las piezas cuando llegan o van a ser trasladadas a otra institución. Por otro lado, también existe un Departamento de Educación y Acción Cultural (*DeacMAS*), que realiza una importante labor para la difusión de la institución y acercamiento a los ciudadanos a través de talleres, charlas, conferencias, etc., tanto para niños como para adultos. El resto de personas que trabaja en el museo se corresponde con el grupo de conserjes, limpiadoras, vigilantes y personal de atención al público.

Mi lugar dentro de esta estructura ha estado en el Departamento de Conservación, donde he llevado a cabo tareas de asistencia técnica en las diversas labores que se realizan. Al comienzo de las prácticas adquirí los compromisos de realizar labores de colaboración y apoyo en tareas de inventariado y catalogación de obras, así como de coordinación de exposiciones temporales (seguros, transportes, gráfica, trabajo editorial, etc.). También de participar en el montaje de exposiciones temporales y en ayudar a la difusión de actividades del MAS.

4. TAREAS REALIZADAS EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO DE SANTANDER Y CANTABRIA

Este apartado es el más importante de la memoria ya que en él se reflejan todos los trabajos que he hecho durante mis prácticas en el MAS. De este modo, es una preservación y explicación de las tareas realizadas allí de manera que puedan ser analizadas y juzgadas posteriormente.

Para exponerlo de forma ordenada y facilitar la comprensión, he agrupado las labores en apartados y subapartados. El criterio seguido para esta organización ha sido el de exponer mi trabajo en el desarrollo de las actividades del museo desde las cuestiones más internas y permanentes del MAS hasta las más difundidas y superficiales. Por ello el primer apartado se refiere a la documentación de las obras que forman parte de la colección propia del museo. El segundo, relacionado con el anterior, trata sobre la documentación de las obras que llegan, ya sea para pasar a formar parte de sus fondos, o para su control durante su presencia como parte de exposiciones temporales. El tercero entra ya en las exposiciones permanentes, tanto la del propio MAS, como otras en cuya organización participa, como la de la Casa-Museo Manuel Cacicedo. Y por último, el apartado referido a las exposiciones temporales, por ser el elemento menos permanente y pasajero en el museo. Éste último es el ámbito en el que más he trabajado, por lo que será también el más detallado internamente.

El esquema de la organización de este apartado sirve también para tener una visión global de mi implicación en el museo y conocer de un vistazo el tipo de tareas que he llevado a cabo. Además, lo he creado siguiendo el propio desarrollo del manejo de las obras que llegan al museo o la organización de exposiciones temporales. De modo que

he incluido todos los elementos de ese proceso, ya que he tenido la oportunidad de participar en la mayoría.

Durante mi periodo de prácticas en el MAS, he colaborado en la organización de varias exposiciones y otro tipo de trámites, que tomaré como ejemplo para la explicación de las tareas realizadas. El proyecto en el que más me he implicado, y que tomaré como ejemplo principal, es la exposición temporal de Fernando Sáez. En ella he participado desde la primera fase de inventariado hasta el montaje de las obras en la sala, e incluso he asistido a la rueda de prensa e inauguración. A través de ella he podido ver y trabajar el proceso completo de organización de este tipo de muestras, de modo que así quedará reflejado en esta memoria. Además de esta, también he colaborado en la organización de la exposición temporal de Carlos Aires, y en la permanente de Manuel Cacicedo en su Casa-Museo en San Román. Estas, debido a sus diferencias con respecto a la de Fernando Sáez, me permitieron trabajar otro tipo de asuntos, de modo que conociese otras cuestiones del proceso, y que servirán aquí para completar el esquema. Por otro lado, también he realizado labores relacionadas con la propia colección del MAS y las donaciones que contribuyen a engrosarla, como la de Manuel Pérez. Todos estos proyectos aparecerán a lo largo de este apartado contribuyendo a mostrar el desarrollo de mis prácticas.

Y como último punto, antes comenzar con el primer subapartado, me gustaría destacar el hecho de que todas las tareas que he realizado durante el periodo de prácticas han estado bajo la supervisión y orientación de Salvador Carretero y sobre todo de Isabel Portilla. Ella me ha tutorado más directamente dándome las pautas para los distintos trabajos, aunque dependiendo del carácter de éstos me he ceñido a las indicaciones de uno u otro. Por eso, y para hacer notar ese trabajo conjunto, en algunos casos hablaré en plural, especialmente en lo referente a toma de decisiones.

4.1 REGISTRO DE OBRAS

El registro es el primer paso en la documentación de las obras que entran en el museo, aunque ésta puede empezar incluso antes, como veremos en el caso de la donación de Manuel Pérez. Este trámite solo se aplica a las piezas que van a formar parte de la colección, ya que si llegan en régimen de custodia (depósito temporal o préstamo) no deben anotarse en el libro de registro. Al entrar se les asigna un número único a cada una, anotándose en dicho libro junto con una serie de datos básicos. En el caso del MAS estos datos se refieren al autor, título, dimensiones, técnica, material, forma y fecha de entrada en el museo, y en algunos casos su ubicación topográfica. A veces, también incluye observaciones sobre los últimos trámites o movimientos que haya podido sufrir. De este modo, el registro sirve de control de las entradas, salidas o circunstancias de las obras propiedad del museo y demuestra la propiedad legal de las colecciones.²

4.1.1 Obras de la donación de Manuel Pérez

La donación es una de las maneras en las que las piezas pueden ingresar en el museo para pasar a formar parte de su colección, motivo por el cual éste debe poner especial interés en las propuestas que recibe para decidir si aceptar o no los bienes que se ofrecen. La decisión debe seguir los mismos criterios usados en la conformación del

² Esta información aparece en varios de los manuales que he consultado: *Temario...*, 2002: 137; Alonso, 2001: 160-161; Gutiérrez, 2001:66; Zubiaur, 2004: 261.

resto de la colección, valorando el carácter único de las obras y su potencial para mejorarla y completarla (Gutiérrez, 2012: 63.).

Y este fue el criterio seguido en el MAS para la aceptación de la donación ofrecida por Manuel Pérez de una parte de su propia obra fotográfica. De este modo, una serie de piezas pasarían a formar parte de los fondos del museo, mediante el trámite que ratifica el cambio de propietario. Ya en esta gestión tuve una implicación directa, pues acompañé al director del MAS al domicilio del donante para cumplimentar con su firma el acta de donación. En los casos en que por motivos diversos ese trámite no puede realizarse en el propio museo, el director se traslada hasta el donante para completarlo. El trato directo y personal con éste ayuda a establecer una relación cordial y amable que ayude a realizar la gestión. Es esencial por ejemplo para el establecimiento de un acuerdo en lo que respecta a las condiciones en que se realiza la donación, ya que el traspaso de propiedad debe ser total a favor del museo (Zubiaur, 2004: 355.). Así, se concluye de forma complaciente para el museo y la persona que dona, sobre todo cuando es el propio autor de las obras, como en este caso. Pese a que la donación surge de un ofrecimiento por su parte, el donante siempre busca del museo un interés y trato especial hacia sí y sus obras, máxime cuando es el propio artista quien las dona.

Ya antes de esta visita, me había encargado de elaborar el borrador de ese documento de acta de donación, pues parte de las obras que se donaban estaban ya en el museo. En este caso, la labor de inventariado fue previa al registro de las obras, pues por un lado era necesaria para preparar el acta y por otro, el hecho de comenzar ya la documentación de las mismas adelantaría el trabajo. La tarea fue pues la realización de un listado con las piezas que iban a ser donadas y que se encontraban en el MAS, identificadas con su título y acompañadas de sus dimensiones. Completé la lista con los datos sobre las otras obras que figuraban en la propuesta de donación, revisando bien que fuesen los correctos y no hubiese erratas. De este modo, quedó conformada el acta que llevamos al domicilio de Manuel Pérez para completar el trámite. Una vez allí, se incorporaron a la donación otras piezas, que se añadieron en el momento para que todo figurase en el documento a firmar por el donante y el director del museo.

Una vez firmado, ya puede iniciarse el proceso de registro de las obras, aunque en este caso debía pasar por una fase de selección. Con la donación de Manuel Pérez, el MAS recibió 5 fotografías, una gran cantidad de carteles sobre exposiciones de una galería santanderina datados en distintos años y documentación constituida básicamente por recortes de periódicos y pequeños catálogos. Sin embargo, sólo las fotografías serían registradas por su interés para la colección. Aun así, el acta de donación debía pasar al Departamento de Administración, para incluir todos los elementos recibidos en la propiedad del museo y archivar la gestión.

Otra parte de mi labor en este proceso de donación fue comprobar qué elementos de la donación se encontraban en el MAS y cuáles no, haciendo un nuevo listado con aquellas obras que debían de ser recogidas en el domicilio del artista. Esta información es importante para el control de las obras, ya que de no llevarse de manera vigilada podría llegar a perderse o deteriorarse alguna de las piezas. También me encargué de la preparación de las obras que iban a ser registradas. Para ello fui completando las carpetas en las que después se guardarían todos los documentos generados por el proceso de registro en el archivo del museo. Las carpetas venían ya preparadas para rellenar con los datos básicos e identificativos de la obra, su título (y la serie si se da el caso, como de hecho ocurría en la obra de Manuel Pérez), autor y dimensiones; de modo que me limité a rellenarlas. Más adelante se completaría con datos sobre el registro, aunque eso ya no fue tarea mía.

4.1.2 Obras de Manuel Cacicedo

En el caso de las obras de Manuel Cacicedo, no trabajé el proceso de registro en sí, sino la aclaración de cuáles de las existentes en la Casa-Museo en San Román estaban registradas y cuáles no. De este modo, en esta ocasión me serví de la información del proceso ya completado, lo que me permitió darme cuenta de la importancia de su necesaria buena realización.

Esta vez me encontré con una gran cantidad de obras, pero no físicamente sino reflejadas en listados y fotografías de las piezas de la Casa-Museo, circunstancia que dificultó mi trabajo. Me dediqué a comparar un listado de las obras presentes en el almacén de ese lugar con otro que recogía una serie de obras de Manuel Cacicedo indicadas como “sin registrar”. El objetivo final era identificar en el primer listado las que estaban registradas y las que no.

Dado que no me encontraba físicamente en el almacén de la Casa-Museo, tuve que servirme de las fotografías e indicaciones que acompañaban a los listados para poder identificar las piezas de un listado con las del otro. Fue una tarea minuciosa, ya que la calidad de las fotografías y la imprecisa denominación de las obras dificultaban mucho la labor. De gran ayuda para mí en el proceso fueron las listas de las obras expuestas, o las de obras registradas, pues contribuyeron a aclarar el estado de algunas piezas confusas. Así, poco a poco fui identificando las obras del almacén con las del listado de “sin registrar”. También hubo casos en los que las piezas del almacén ya estaban registradas o que las que no lo estaban se encontraban expuestas en las salas. Asimismo, había obras almacenadas que no figuraban en ningún listado y otras supuestamente sin registrar que no logré localizar. Una vez identificadas las obras sin registrar, las organicé en una nueva lista, indicando denominación, material y medida, y ordenando las piezas por su colocación en las mesas del almacén. (Apéndices 1 y 2)

Las obras sí registradas las identifiqué principalmente por los listados de obras en sala y por el propio libro de registro, que además me ayudó a corroborar los datos. Una vez confirmado, anoté en este libro junto a cada obra su ubicación actual en la Casa-Museo Manuel Cacicedo en los casos en que allí estaban. Las demás estarían presumiblemente en los almacenes del MAS, aunque como no lo comprobé personalmente, decidí no anotar su ubicación en ese momento.

Algunas obras habían entrado en el museo con bastante anterioridad por lo que la información sobre aquellas que eran propiedad del museo era imprecisa y desactualizada. De manera que mi trabajo en la elaboración de la relación de obras sin registrar y las registradas en el MAS y en la Casa-Museo Manuel Cacicedo, contribuyó a aclarar la cuestión y a proporcionar una información útil para futuras necesidades.

El elemento excepcional en esta tarea fue el hecho de encontrar una obra que había sido registrada dos veces en momentos diferentes. En el primer registro, uno de los más antiguos anotados en el libro, la pieza era la única registrada de ese autor. En el segundo, de fecha más reciente, sí que aparecía junto a otras de Manuel Cacicedo. Esto indica que en el segundo momento de entrada de la obra en el museo, se registró sin realizar la tarea de comprobación de qué constaba ya en el libro, dando por hecho que no estaba. De haber habido un trabajo previo de identificación de las obras registradas se habría descubierto la existencia de la anotación anterior y evitado el doble registro de esta obra, que por otra parte resulta característica y fácilmente identificable. El procedimiento en el caso de encontrar una obra doblemente registrada, y que tiene por lo tanto dos números de registro, es el de dar de baja uno de ellos, para evitar falseamientos y confusiones.

4.1.3 Manejo de los libros de registro

Los libros de registro son un elemento esencial en la documentación los fondos del museo, ya que en ellos se encuentra la información esencial sobre las obras que posee en su colección. Además, como he explicado en el apartado anterior, son un elemento muy útil al que recurrir en busca de datos sobre las obras de forma rápida y directa, siempre y cuando se conozca el número con el que aparecen. Es un lugar donde se anotan las dimensiones, la técnica y el material, e incluso también su ubicación o los últimos movimientos o modificaciones sufridos. Por ello es importante también ir añadiendo las actualizaciones importantes o los cambios que sufren las obras, para que se mantenga siempre como una fuente fiable de información.

Siendo así, yo misma acudí a ellos en numerosas ocasiones en el transcurso de mis prácticas, y para resolver distintas cuestiones. Especialmente lo hice para reunir la información necesaria para la elaboración de las cartelas, ya que en el libro de registro aparece toda la información básica sobre la obra que también requieren aquellas.

4.2 INVENTARIADO Y CATALOGACIÓN DE OBRAS

Una vez realizado el ingreso de las obras mediante el registro o en régimen de depósito o préstamo temporal, el siguiente paso consiste en su inventariado para continuar el proceso de documentación (Gutiérrez, 2012: 66.). El inventario suele incluir una serie de datos de las obras que dan una descripción pormenorizada de las mismas, aunque sin llegar a detallarla como lo haría una catalogación. Según la mayoría de los manuales de museología deben indicarse tanto las cuestiones básicas incluidas en el registro (número, autor, título, material, técnica, dimensiones o forma y fecha de ingreso) como otras más precisas del tipo de procedencia o lugar de producción, estado de conservación, precio, número de expediente, número de fotografía, ubicación topográfica u otros datos complementarios (Alonso, 2001: 161.).

En mi caso, las tareas que realicé no fueron inventario o catalogación tal como aquí he descrito, o al menos no de forma tan completa como se indica. No obstante, las circunstancias y volumen de la obra que yo trabajé hacían innecesario un inventario tan meticuloso, siendo mucho más productivo el sistema que yo utilicé y que explicaré a continuación.

Ya sea por donación, por depósito o por préstamo temporal, el museo debe documentar todas las obras que llegan y permanecen en el museo, aunque sea por poco tiempo. En los siguientes apartados explicaré las labores que realice en el MAS para el inventariado tanto de las obras de una donación (Manuel Pérez), como las cedidas por Fernando Sáez para una exposición temporal.

4.2.1 Obras de Fernando Sáez

Comienzo por explicar cómo abordé la documentación de la voluminosa obra de Fernando Sáez, uno de los principales proyectos de que me hice cargo durante mis prácticas en el MAS. Y fue además la primera fase de trabajo en esta exposición temporal, en la que más me implicué y tomo aquí como principal modelo.

En este caso de Fernando Sáez, la llegada de la obra se produjo por motivo del proyecto de organización de una exposición temporal sobre sus dibujos sobre papel. De este modo, me encontré con gran cantidad de bolsas y carpetas llenas de este tipo de obras que debía revisar. Como he mencionado anteriormente, la documentación de las obras que llegan al museo es una labor de gran importancia para conocer qué hay y en qué condiciones se encuentra. Y estas precisamente fueron mis pautas para comenzar la

tarea, debiendo anotar qué había en cada bolsa, identificándolo con su título o temática y dimensiones. El resultado debía ser un listado que reflejase el contenido de cada una de los bultos, a fin de saber con qué materiales se contaba para la posterior selección de obras para la exposición.

Dado el gran volumen de la obra decidimos que lo más sencillo sería comenzar directamente una carpeta al azar e ir continuando con las siguientes, pues el espacio disponible en mi lugar de trabajo no permitía desplegar todas las carpetas para identificar la primera y seguir el orden. Así, comencé a abrir cada una de las carpetas, anotando su denominación para identificarla (“Caja 2: Álbum 16”, por ejemplo) y a las obras que había en su interior, acompañadas de sus dimensiones (poniendo primero el alto y después el ancho en centímetros) y de su título o de algún elemento identificativo sobre ella como la temática o anotaciones del artista. De igual modo, al tiempo de hacer la relación de obras, fui sacando fotografías de la mayoría de ellas y anotando su número junto al resto de datos. De esta manera, la fotografía ayudaría también a la identificación de los dibujos. La mayoría de las obras no tenían indicado su título, así que las anoté como dibujos “sin título” seguido de un número correlativo. En estas circunstancias, la alusión a la temática o la descripción de la obra eran elementos esenciales para su identificación. Aun así, en muchos de los casos aparecieron en el listado solamente identificadas por sus dimensiones y por la carpeta en que se encontraban. Además de los datos de título y dimensiones también anoté, en los casos en que era llamativo, el mal estado en que la obra había llegado al museo. (Figura 1)

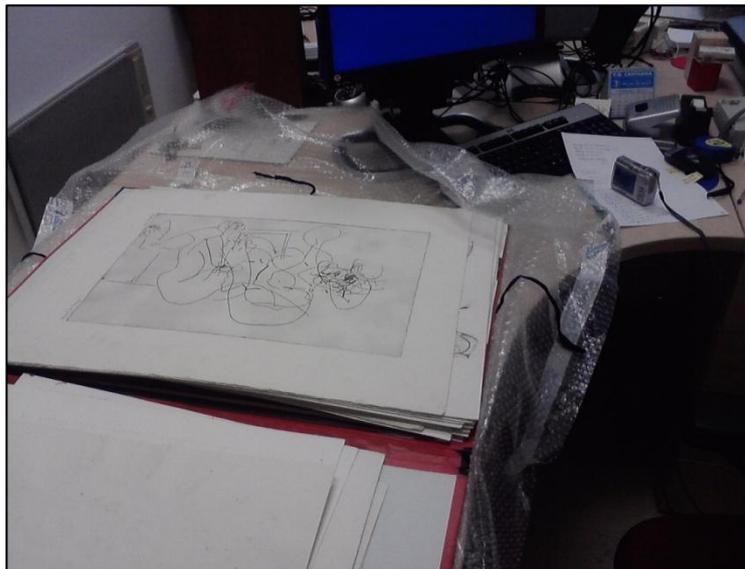


Figura 1. Inventariado de una de las carpetas de la obra de Fernando Sáez.
(Fuente: fotografía propia)

Esta rutina (anotación del título, identificación, dimensiones y fotografía) fue la que seguí para la documentación de las obras de todas las carpetas y bolsas, de manera que consiguiera una relación detallada y ordenada. Y una vez elaborado el listado con todas las obras y revisado todos los álbumes ya sí pude hacer un esquema general de las cajas y su contenido, esta vez siguiendo su orden. En el momento de empezar la catalogación ya existía un listado ordenado de las obras cedidas, pero este era demasiado general, describiendo de forma imprecisa el contenido de cada uno de los álbumes sin indicar su

más allá de algunas obras importantes. De esta manera, no me fue de gran utilidad en mi tarea, y tuve que empezar el listado desde cero. Sin embargo, sí incluía algunos datos útiles como las dataciones de algunas obras, lo que resultó crucial para la posterior selección para la exposición.

Como he dicho, las obras venían ordenadas en bolsas y cajas, y en álbumes dentro de ellas. Sin embargo, incluso dentro de los álbumes había otras carpetas más pequeñas, a las cuales yo misma di nombre para ayudar a la ordenación de los materiales. De este modo, por ejemplo dentro de un álbum, di numeración a las bolsas que este contenía (bolsa 1, bolsa 2, etc.). Además, en mi listado incluía referencias a rasgos característicos sobre ellas, su color, palabras escritas, tamaño, etc., para ayudar a su identificación.

Creo necesario mencionar en este punto las condiciones en que llegó la obra al museo, pues condicionó en gran medida mi labor de inventariado. Se trataba de un material de diverso tamaño, tanto en forma de álbumes de dibujo como en papeles sueltos, metidos en grandes carpetas denominadas como “álbumes” numerados. Todo ello se incluía en ocho bultos con la denominación de “cajas” (caja 1/8, caja 2/8, etc.), que constituían el nivel más amplio de ordenación. No obstante, estas “cajas” eran en realidad cajas o bolsas de cartón o de tela, o incluso grandes bolsas de basura para los elementos de mayor tamaño. En las carpetas más grandes también se encontraban dibujos de pequeñas dimensiones, por lo que se perdían en su fondo moviéndose y girándose a cada traslado. Dadas las circunstancias, encontré dibujos arrugados o rotos, que si bien podían deber su estado al almacenamiento durante años en el estudio del autor, el traslado en esas condiciones no ayudaba a su conservación. Destaco el caso especial de unos dibujos de grandes dimensiones que venían sueltos sin ningún tipo de sujeción en una de las grandes bolsas, acompañados de otros de mucho menor tamaño. En ese caso, tomamos la decisión de añadir una nueva carpeta de cartón en la que colocamos los dibujos pequeños para que no se perdiesen y los grandes para que mantuviese sus esquinas protegidas.

Por otro lado, destaco la dificultad que entrañaba para mí el manejo de materiales tan voluminosos y de gran tamaño como estos, especialmente para su medición y para sacarles fotografías completas. No obstante, el resultado de mi trabajo fue un completo y ordenado listado del contenido de todas las “cajas” de dibujos, que resultaría de gran utilidad en tareas posteriores como la selección de obras o la preparación del desmontaje.

4.2.2 Obras de la donación de Manuel Pérez

La tarea de inventariado de esta obra estuvo muy relacionada con la elaboración del acta de donación, como expliqué anteriormente, y en parte la realicé con la ayuda de la versión provisional de ese documento. Tratándose de una cantidad de obras mucho más reducida, la tarea en este caso resultó más sencilla. Aunque la dinámica a seguir fue la misma que en el caso anterior: revisión de todas las obras y anotación de cada una de ellas con su título o elementos de identificación y dimensiones. Igualmente en este caso tomé fotografías de las obras artísticas que se iban a registrar.

4.3 COORDINACION DE EXPOSICIÓN PERMANENTE

La exposición permanente es el principal elemento que contribuye a crear la personalidad del museo. Por un lado, porque la muestra de los objetos de su colección es una de sus funciones principales (Gutiérrez, 2012: 89.). Y por otro, por su carácter estático y permanente en el museo, a diferencia de las exposiciones temporales que cambian a lo largo del tiempo. A pesar de ello, no es inamovible, y se recomienda su

cuidado y renovación con piezas nuevas, ya que es la parte más visible del museo (*Temario...*, 2002: 111.). En el MAS se ha renovado por completo varias veces en las últimas décadas, hasta conformar la exposición actual *Travesía*. No obstante, se siguen introduciendo continuamente pequeñas modificaciones moviendo obras de lugar, incorporando alguna nueva o sustituyendo las que han de salir del museo por solicitud de préstamo. Según Zubiaur Carreño (2004: 333.) las exposiciones permanentes por definición tendrían una duración mínima de 10 años, sin embargo esto no es así en el MAS, que podemos decir que cuenta con una exposición “permanente provisional” siempre pendiente de completar. Esto de la un carácter dinámico y cambiante a la muestra, de manera que ayuda a combinarse con las exposiciones temporales del museo.

Una parte importante de mi labor en el museo fue la asistencia técnica en la coordinación y preparación de las exposiciones, tanto temporales como permanentes. En este apartado me centraré en estas últimas mencionando mi trabajo en algunos de las fases del proceso. Durante el periodo en que yo realicé las prácticas, por un lado se modificaron algunos elementos en la exposición permanente del MAS, y por otro lado se organizó el montaje de una exposición en unas instalaciones ajenas. Se trata de la Casa-Museo de Manuel Cacicedo, que inauguró la exposición de su colección permanente en San Román. De este modo, serán estas dos exposiciones las que tome como ejemplo para describir las tareas realizadas.

4.3.1 Señalización

Cuando acude a un museo, el visitante recibe de este una serie de información sobre las exposiciones, las salas o los servicios que aquel le ofrece. Y lo hace mediante la señalización plasmada en diferentes formas como banderolas, *muppys*, paneles informativos, vinilos en la pared, etc. Por eso, este aspecto es una parte importante para la comunicación entre el museo y el espectador y debe prepararse con detalle.

Existen variadas formas de ubicar la señalización a lo largo del museo y que por ejemplo en el MAS van desde el *muppy* de la entrada hasta las cartelas situadas junto a las obras. En el siguiente apartado, explicaré mi labor en la preparación de algunos de esos elementos referidos a la exposición permanente, aunque no se diferencian sustancialmente de los que comentaré más adelante sobre las temporales.

4.3.1.1 Cartelas.

Las cartelas son un elemento básico en la señalización, ya que indican al espectador los datos básicos de la obra que ve en el museo. Es siempre un pequeño apoyo a la propia percepción de la obra, por lo que tampoco debe dar demasiada información. En el MAS, la información presente en la cartela se limita al nombre del artista junto a su lugar y fecha de nacimiento (y defunción en el caso oportuno), el título de la obra, la fecha de realización, las medidas, el material y en ocasiones también la técnica. También se incluye al final una mención a la propiedad de la obra o si se encuentra en préstamo o depósito. En casos excepcionales, la cartela básica incluye otros elementos que contribuyen a la comprensión de la obra a la que acompaña, como puede ser un croquis si ésta cuenta con distintos elementos confundibles. Para que toda esa información llegue los visitantes, el museo debe encargarse de tener siempre las cartelas correspondientes a las obras correctamente colocadas junto a estas.

El MAS se relaciona en el ámbito de los museos, centros y galerías de arte con muchas instituciones, que a menudo provocan la entrada o salida temporal de obras. De este modo, las obras expuestas en las salas pueden variar de un periodo a otro. Igual ocurre con las cartelas, que se añaden o se quitan dependiendo de las obras expuestas.

Durante el periodo de mis prácticas se hicieron varios movimientos de obras en la colección permanente y en la temporal, por lo que hube de encargarse de la preparación de las cartelas correspondientes para colocar en las salas.

Dadas las indicaciones para la tarea, el primer paso para hacerlo fue la búsqueda de los datos necesarios para la cartela, los cuales obtuve de diversas fuentes. Por un lado, como he mencionado anteriormente, busqué en el libro de registro, donde vienen los datos esenciales de la obra. Por otro, lo hice en las publicaciones del museo referidas a distintas exposiciones o artistas, de las que extraje igualmente bastante de la información necesaria. Por último, y sobre todo para la búsqueda de la procedencia y fecha de nacimiento o defunción de los artistas, recurrí a Internet.

Tras esto, debía encargarme de la maquetación de la cartela, ubicando los datos de manera similar a como estaban en el resto, para lo cual tomé como muestra una de las que habían estado en sala. (Figura 2) Una vez colocados imitando el diseño y tamaño de la pauta, lo imprimí en papel blanco para ser después pegada a un trozo de cartón-pluma y recortada al tamaño adecuado. En general esta última operación es tarea de los vigilantes, que también se encargan de colocarla en su lugar junto a la obra con adhesivo blu-tack. No obstante, hubo un caso en que yo misma desarrollé todo el proceso. Se trataba en esa ocasión de una transcripción de una carta que aparecía en la obra, que me encargué de mecanografiar, imprimir y adherir a un trozo de cartón-pluma. También me encargué de la colocación junto a la obra y la cartela de los datos básicos. Esta es una tarea simple pero que debe ser llevada a cabo con precisión para que el acabado sea perfecto. Por ello en ese caso me ayudé de un nivel para que la cartela quedase lo más horizontal posible.

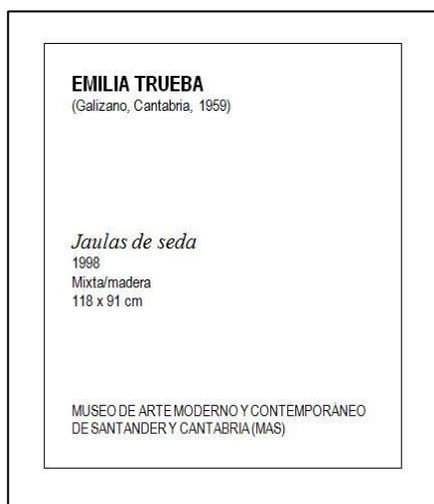


Figura 2. Cartela elaborada siguiendo la muestra de otras en sala, para renovar la anterior por su deterioro. Imagen que luego sería impresa y pegada al cartón-pluma. (Fuente: MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria.)

En cuanto a la colocación, las cartelas en el MAS no siguen un criterio rígido sino se ubican lo más cerca de la obra, aunque respetando el margen de protagonismo de esta. Están indistintamente a derecha o a izquierda, siempre a una altura media, algo por debajo de la altura de los ojos. En los casos en que la obra está ubicada en el centro de la sala, la cartela se sitúa en la pared más próxima, en un lugar donde no cree confusión con las cartelas de otras.

Estas cartelas eran una solución provisional para los casos en que la original se había estropeado o había llegado una nueva obra que aun no la tenía y antes de que estuviesen disponibles las definitivas elaboradas por una empresa de señalización.

Por otro lado, en el MAS estaba proyectada la renovación de las cartelas de parte de la exposición permanente, en concreto la ubicada en la 3ª planta. De modo que también me encargué de la preparación de la información para mandar hacerlas a la empresa de señalización. De nuevo, mi tarea fue la de reunir los datos de las obras, pero en este caso para remitírselos a dicha empresa.

Fue una tarea laboriosa, ya que requería recorrer cada sala comprobando directamente qué obras estaban expuestas a la vez que los datos que aparecían en sus cartelas. Además de ello, tuve que tener en cuenta que algunas obras no se encontraban en ese momento en el museo, pero que se incorporarían en un futuro próximo. Desde el principio conté con un listado de las obras que tenían que ser renovadas, pero a pesar de ello, decidí hacer otro personalmente para evitar cualquier olvido.

Una vez tuve el listado completo de las cartelas que iban a ser renovadas, pasé a buscar la información para ellas. En algunos casos las cartelas ya estaban elaboradas por completo en documentos PDF guardados en el ordenador, de manera que me limité a localizarlas e indicar en qué archivo se encontraba. Así sería fácil la recuperación de la cartela para volver a mandar hacerla igual. En otros casos, tuve que reunir yo misma la información para la cartela y, o bien copié los datos de las que estaban expuestas en sala, o bien la busqué en los libros de registro o publicaciones del MAS.

4.3.1.2 Vinilos

Además de las cartelas, el visitante suele contar con otro tipo de apoyos para la comprensión de las obras. Es el caso de los paneles explicativos o vinilos en la pared con textos útiles para entender la exposición. El MAS emplea principalmente vinilos de pared, de modo que es en lo que yo trabajé.

Así pues, en el proceso de preparación de la exposición permanente de la Casa-Museo Manuel Cacicedo, me encargué de la preparación de los vinilos que iban a colocarse en la entrada a las salas. La información que iría en la pared sería una biografía breve del artista, por lo que el primer paso fue elaborarla. De este modo, mecanografié el texto ya seleccionado, editándolo para que la forma ayudase a comprender el contenido. La edición de este tipo de textos es una tarea delicada, ya que requiere de muchas revisiones y correcciones hasta la versión definitiva y completamente correcta. Y en este caso además, a cada nueva lectura debía incluir las modificaciones y añadidos dados por Salvador Carretero, al tiempo que comprobar que no había faltas de ortografía ni erratas.

Una vez el texto está completamente corregido está listo para enviarlo a la empresa de señalización, con indicaciones sobre el tamaño de la letra y el color. La fase del proceso que se inicia en ese momento se basa en el contacto continuo entre la empresa y el museo, para realizar las pruebas de cómo será el vinilo y retocar lo que sea necesario antes de hacer el encargo definitivo. Este contacto entre ambos es muy importante, ya que esas pruebas sirven para ir viendo cómo quedará el diseño definitivo, el tamaño que se ajusta mejor al espacio disponible, comprobar si resulta legible a distancia, etc. Todos estos aspectos deben ser revisados lo más a fondo posible porque una vez se de la indicación de imprimir ya no se podrán hacer modificaciones y los errores quedarán en el vinilo.

4.3.1.3 Hojas de sala

La mayoría de las veces el visitante carece de los conocimientos suficientes para comprender la obra en el contexto histórico-social del artista, sus características más importantes o el movimiento artístico en que se encuadra (*Temario...*, 2002: 109.). Por ello es de gran ayuda para los espectadores contar con un documento explicativo de las obras como son las hojas de sala. Se trata de unos textos de moderada extensión que se encuentran a la entrada de las salas y que ofrecen a los lectores una interpretación sobre las obras que ven en ellas, la relación entre las diferentes piezas o la explicación de por qué se exhiben en conjunto (*Temario...*, 2002: 195.). De este modo, la visita resulta más completa para el público no especializado, que de otro modo se llevaría una impresión superficial o incluso equívoca de la exposición.

Así, el MAS había desarrollado un proyecto de creación de hojas de sala para su exposición permanente. Los textos ya estaban elaborados y distribuidos de tal manera que la explicación de cada sala no sobrepasase las dos caras de un folio, extensión considerada adecuada para hacerlo manejable. Hecho ya este trabajo, mi tarea fue la de complementar las hojas con planos y croquis que ubicasen las obras en la sala.

Por un lado, trabajé sobre los croquis de los collages que hay en algunas zonas del museo. Sobre un papel dibujé esquemáticamente la disposición de las obras en la pared y luego les di un número que se correspondería con el de cada una de las diferentes obras enunciadas en el texto. Por otro lado, para la elaboración de la planta seguí los mismos pasos. Sobre un plano, fui recorriendo las salas y anotando la ubicación de cada obra y asociándola con un número. Los números asociados a las obras, irían después indicados en el texto explicativo, de manera que al hablar de una de ellas fuese fácil identificar dónde se situaba en la planta o en el collage de una determinada pared.

Una vez asociada una obra a cada número, me encargué de transformar esa información en croquis y planos para ser incorporados a las hojas de sala. Para ello utilicé las herramientas de dibujo del ordenador, pasando mis dibujos a mano a una imagen limpia. Una vez hecho esto, los incorporé a las hojas en su lugar preciso, procurando no sobrepasar el espacio asignado a cada hoja. Para ello a veces tuve que reducir el tamaño de letra o el de los dibujos, aunque cuidando siempre de que fuera perfectamente legible. Siguiendo las indicaciones de Salvador Carretero, coloqué el plano al inicio de la hoja y el croquis lo más cerca posible a su mención en el texto. (Apéndice 3)

Este fue uno de los trabajos a que mayor tiempo dediqué durante mis prácticas en el MAS, pues me obligó a recorrer las salas mirando las obras y su localización una por una para hacer la numeración. Esto por otra parte tuvo su contrapartida positiva y es que me ayudó a conocer mucho mejor la colección permanente del museo. La rutina a seguir fue sencilla: anotar en el plano un número junto a la ubicación de cada obra y el mismo número en el texto donde se la mencionaba. Sin embargo, el trabajo se complicaba si cometía algún error en la numeración o se decidía incluir una obra antes no expuesta, pues obligaba a reasignar los números a las obras en el plano y en el texto. Esta circunstancia me llevó a dedicarle mucho tiempo a esta tarea, tardando bastante tiempo en concluirla definitivamente.

Es un trabajo minucioso y que lleva bastante tiempo, por lo que hacerlas también para las exposiciones temporales no merecería la pena. Al ir variando las obras expuestas, las hojas de sala deberían ir renovándose cada poco tiempo, con el consecuente gasto de tiempo y dinero, o por el contrario, siempre estarían incompletas.

4.3.2 Edición del tríptico de la exposición de Manuel Cacicedo

Las publicaciones editadas por el museo con motivo de las diversas exposiciones son un elemento más de estas, que contribuye a la comprensión de las obras y la muestra. Y dependiendo de sus características puede elaborarse desde una simple hoja informativa hasta un completo catálogo con información específica sobre cada obra.

Para el caso de la Casa-Museo Manuel Cacicedo, se eligió un sencillo tríptico que sirviese al tiempo de guía de la exposición y de folleto informativo sobre ella y de cuya elaboración me encargué por completo. Por un lado, debía incluir los datos básicos de la exposición permanente, por lo que reuní la biografía del autor con la que ya había trabajado para la señalización, el listado de obras expuestas y una serie de fotografías representativas. Por otro lado, como folleto informativo, debía indicar dónde se ubicaba y cuándo podía visitarse, además de un teléfono y un email de contacto.

Una vez reunida la información necesaria, con el propio procesador de textos yo misma maqueté el folleto distribuyendo los párrafos y fotos de manera equilibrada. El folleto iba a ir doblado en tres partes una vez impreso, de modo que hube de tenerlo muy en cuenta a la hora de realizar el diseño. Además, puse especial cuidado en la selección de las fotografías, procurando reflejar en unas pocas la variedad temática y de materiales de las obras del artista que se iban a encontrar en la exposición. (Apéndice 4)

En este caso, por su sencillez y por las características de la exposición a la que acompañaba, el folleto no se mandó a imprimir a la imprenta como es habitual, sino que se remitió directamente a los encargados de la difusión de la Casa-Museo Manuel Cacicedo. A pesar de ello, fue igualmente necesaria la labor de revisión y comprobación de los datos y los textos, ya que el modelo enviado a la Casa-Museo ya no admitiría modificaciones. Así, puse especial empeño en revisar los datos de las obras y el texto de la biografía, para que el resultado fuese lo más perfecto posible en ese sentido.

4.3.3 Divulgación

La comunicación, o divulgación, como se refiere a ello el MAS, es el factor esencial de atracción de los visitantes a la exposición, pues sin ella el proyecto quedaría encerrado en el propio edificio y desconocido para el público. Para la explicación de este apartado continúo con el caso de la exposición permanente de la Casa-Museo Manuel Cacicedo, en relación ahora con la difusión de la inauguración. Para ello, me fue encargada la elaboración de un cartel que lo anunciase, incluyendo los datos esenciales sobre día y hora. Al igual que el tríptico, fue una tarea sencilla ya que se trataba de diseñar una composición con unos elementos dados. Para el cartel realicé un diseño simple, resaltando la información más importante e ilustrándolo con una fotografía del lugar. Por último, como en todas las tareas de edición, revisé atentamente los textos y datos para comprobar que estaban correctos y no había erratas. (Apéndice 5)

En este apartado incluyo también la realización de una tarea que, si bien se refiere a exposición permanente y temporales, es propia del museo y no varía con las diferentes muestras. Se trata de la complementación del listado de publicaciones del MAS con las referencias bibliográficas de los catálogos, revistas, etc., editados durante los últimos meses. De este modo, tras mi labor, quedaba actualizado el listado con las publicaciones de los últimos meses del 2012 y lo que se había hecho hasta ese momento en el 2013. Es importante mantener actualizado ese documento, para llevar un control real de la actividad del museo. Igualmente es recomendable guardar al menos un ejemplar de cada publicación, como muestra o por si fuese necesario prestarlo o mostrarlo en el futuro.

4.4 COORDINACION DE EXPOSICIONES TEMPORALES

Si como vimos antes, la exposición permanente es lo que marca la personalidad del museo, las temporales hacen su imagen, porque son su carta de presentación al público. Además, son un modo de darse a conocer y atraer al espectador. Es por ello que son el tipo de proyectos a los que el museo dedica la mayor parte de su trabajo, entre otros motivos porque incluyen obras prestadas por otras instituciones, y eso requiere un proceso de preparación que debe desarrollarse de forma planificada y con tiempo de antelación.³

Según explica Lord y Lord, y recoge Gutiérrez Usillos (2012: 86), para conseguir el éxito con una exposición temporal un museo debe de seguir 5 pasos básicos en su organización. El primero es la presentación de la idea general sobre la exposición y sus rasgos esenciales definitorios: concepto, objetivos, destinatario, recursos necesarios, plazos, etc. En el caso de la exposición de Fernando Sáez que tomo como modelo, este paso fue realizado antes de mi llegada de modo que el proyecto ya estaba ideado cuando yo empecé a trabajar en él. El segundo y tercer paso se refieren al desarrollo del proyecto expositivo detallado, contando con la lista de objetos, sus dimensiones y requerimientos de montaje, así como otros datos básicos sobre las obras o la exposición en general. Seguramente en el MAS estas dos fases del proceso se fundieran en una, ya que las exposiciones que este organiza no son de tan gran envergadura y resultan innecesarios tantos pasos para la definición de lo que será la muestra. En esta fase ya se inician los contactos con las instituciones externas para concretar los préstamos de las obras cuando los hay, por lo que comienza a dejarse los datos por escrito para no dar nada por supuesto. El cuarto paso es la ejecución del proyecto, realizando todos los trámites necesarios, desde la gestión de las solicitudes de préstamos hasta el montaje o la propia preparación de la inauguración. Esta es la que constituye el verdadero proceso de trabajo en la organización de la exposición y es en la que yo he participado durante mis prácticas en el MAS. Hay una quinta fase referida a la evaluación del proceso y control de calidad, que se daría al finalizar el periodo de exposición y de la cual tampoco he sido testigo, de modo que no me extenderé mucho en ella. No obstante, sí mencionaré un elemento que se incluiría en esta quinta fase que sí que he podido observar. Sería la recapacitación sobre los errores cometidos para saber cómo solucionarlos en ocasiones futuras (Gutiérrez, 2012: 86-87). Sobre este aspecto no al finalizar la exposición sino al acabar el montaje ya es momento de ver ciertos errores en la presentación de las obras y la señalización, de manera que hace pensar en cómo se ha hecho y cómo podría hacerse mejor la próxima vez.

De este modo, como he dicho, centraré mis explicaciones en la cuarta fase del proceso, dividiéndolo en los diferentes asuntos de la preparación. Para ello tomaré como ejemplos las exposiciones en cuya preparación he participado de alguna manera con mayor o menos implicación. La principal será la de Fernando Sáez, en la que más me he involucrado, seguida por la de Carlos Aires. A parte de esas, he realizado breves labores en relación con otras exposiciones (de las artistas Nuria Güell, Sara Munguía, Momu&NoEs y la galerista Soledad Lorenzo.), aunque mi participación en estos casos ha sido mucho más superficial. En la explicación de los siguientes apartados trataré de seguir el orden de los asuntos que se tratan al organizar una exposición temporal, de manera que comenzaré por la selección de las obras.

³ Este es un tema ampliamente tratado en la bibliografía consultada para este trabajo, con referencias como Gutiérrez, 2012: 85 y 101; *Temario...*, 2002: 114.

4.4.1 Selección de obras

La selección de las obras para una exposición es una tarea delicada, que debe realizarse teniendo en cuenta criterios tan dispares como el espacio disponible en la sala o el propio concepto del museo sobre la muestra. En algunos casos, el propio museo elige entre una gran cantidad de obras cuáles formarán parte de la exposición, como en el caso de la de Fernando Sáez, pero en otros la selección viene sugerida por el artista o condicionada a las posibilidades de traslado, como en el caso de Carlos Aires.

Así pues, comenzaré por el caso en el que sí que se eligió en el museo las obras que iban a ser expuestas, la exposición de Fernando Sáez. Esta tarea la llevó a cabo el comisario de la exposición y director del MAS, que ya conocía la obra del artista que se encontraba en el museo. En este caso yo también participé, pues conocía igualmente la obra por haber trabajado con ella anteriormente en su documentación. En este caso, la selección se produjo en dos fases. Una primera en la que se eligieron las obras más importantes con el objetivo de fotografiarlas e incluirlas en el catálogo de la exposición. Y otra posterior para decidir qué obras se colocarían definitivamente en sala.

La primera selección se llevó a cabo de forma intuitiva entre las obras más representativas del artista identificadas por Salvador Carretero, atendiendo sobre todo a los años de ejecución y la temática. En ese momento, la selección fue simplemente fotografiada para remitir después las imágenes a la imprenta encargada de la maquetación e impresión del catálogo. Por ello, esa selección no quedó documentada más allá de los propios archivos fotográficos. Mi trabajo en este caso fue el de ayudar a la localización de determinadas obras en las carpetas y bolsas en que estaban organizadas, pues era quien mejor conocía el orden interno de los materiales. Del mismo modo, me encargué de recolocar cada una de las obras en su carpeta para que no se traspapelasen.

La segunda selección de la obra se llevó a cabo durante el propio montaje de la exposición, esta vez abriendo todas las carpetas para ver directamente su contenido. No obstante, seguiría los mismos criterios de intuición sobre las obras, siempre con la intención de mostrar el amplio repertorio del artista en cuanto a temática y técnica. Dado que también se incluyeron las obras más importantes, esta selección coincidió en su mayor parte con la anterior, aunque ampliando mucho el número de obras. Tampoco en este caso se elaboró un listado, de modo que al igual que en la selección anterior, el único registro que quedará serán las fotografías de la sala y las vitrinas. Mi labor en el caso de esta segunda fase de la selección fue la de identificar cada una de las obras elegidas con la carpeta o bolsa de la que procedían para poder recolocarlas ahí una vez se desmontase la exposición.

Por otro lado, están los casos en que las obras elegidas para la exposición vienen propuestas por el propio artista o determinadas por sus circunstancias de localización o propiedad. En estos casos en que la selección de la obra está definida sí hay listados y documentos que atestiguan qué obras formarán parte de la exposición. Parte de mi implicación en exposiciones como la de Carlos Aires o Soledad Lorenzo fueron precisamente manejando esos listados. Para la de Carlos Aires en concreto, trabajé con los documentos con distintos objetivos: comprobación de la correcta escritura de las obras y sus títulos, de cuáles de ellas iban a ser trasladadas al museo o no, o incluso me sirvieron para tomar los datos de las obras con otros usos. No fue una tarea sencilla a pesar de lo que pueda parecer, ya que el listado inicial fue variando a lo largo del proceso y debía usar en cada momento la versión más actualizada para evitar confusiones. Además en el caso de la obra de Carlos Aires, algunas de las piezas eran semejantes a otras, por lo que había que poner especial cuidado en escribir bien los

títulos (de una serie por ejemplo, que llevan el mismo nombre variando en su numeración) o en ver que la fotografía de una obra se corresponda con el nombre adecuado. Los listados de obras, debidamente actualizados y completados con los datos básicos son de mucha utilidad para otras tareas posteriores como la elaboración de las cartelas o la planificación del montaje de las exposiciones en las salas. Por ello, es importante que estos sean claros y no tengan errores ni confusiones. Actúan así como punto de partida, y si éste falla se producirán fallos y problemas en las siguientes fases de organización.

4.4.2 Contacto con el artista o con las galerías que tienen las obras

El contacto con los artistas es un elemento esencial en la organización de exposiciones temporales. Por ello en los casos en que el artista vive y sus circunstancias se lo permiten, se procura mantener una relación por lo menos cordial para facilitar el trabajo de la preparación. Por ello como uno de los primeros pasos en la organización está el envío de una carta de invitación (antes o incluso después del acuerdo entre el museo y el artista) acompañada de los planos y fotografías de las salas donde se realizará, para ir desarrollando el proyecto entre ambos.

El envío de la carta de invitación es una tarea que se repite prácticamente cada vez que se organiza una exposición, de modo que ya existe un modelo o pauta sobre lo que se ha de decir en ella. Del mismo modo, se suelen adjuntar los planos y fotos de la sala, pero en este caso no estaba prefijado qué debe enviarse. Siendo así, durante mis prácticas en el MAS se decidió establecer unas fotos y planos básicos para enviar siempre con la carta y se me encargó a mí buscarlas. Seleccioné de cada planta una serie de fotografías en que se viese de forma clara la distribución de las salas. El objetivo era que al recibirlas el artista se hiciese idea del espacio en que se expondría su obra, de manera que debían ser lo más ilustrativas posibles. Además añadí en cada fotografía un pie de foto indicando la propiedad de la imagen del MAS. Reuní todo ello en una carpeta en el ordenador, de manera que fuese siempre accesible a la hora de enviar las fotos junto a la carta de invitación.

En la fase de selección de obras, que vimos en el apartado anterior, el contacto con el artista es esencial para acordar las obras que constituirán la exposición. Entablar una relación ayuda a llegar a los acuerdos necesarios sobre las obras que serán expuestas, la elaboración del catálogo o la compra de alguna de sus obras por parte del museo, como de hecho ocurrió con la exposición de Carlos Aires en el MAS. Además, los artistas más jóvenes suelen participar muy activamente en las tareas de edición del catálogo y en el montaje de la exposición, pues en muchos casos las obras constan de estructuras complejas que solo ellos saben montar. Todo ello requiere del acuerdo entre el artista y el museo, por lo que es importante que la relación sea buena o al menos profesional, de modo que se eviten malentendidos o conflictos.

En algunos casos, la presencia del artista se hace imposible tanto en el montaje como en la inauguración de la exposición, como en el caso de Fernando Sáez, de manera que la relación de trabajo necesaria para concretar algunas cuestiones se establece con sus familiares o representantes. En el caso de Sáez, fue su familia la que se hizo cargo del proyecto, cediendo las obras, participando en la exposición etc. Además en este caso, por contraponerlo al de Carlos Aires, el montaje de la obra no requería especiales indicaciones y se realizó libremente por el museo.

Otras veces, el contacto debe establecerse con las galerías o instituciones que tienen las obras del artista, con las cuales se mantiene una relación más formal y profesional. En el caso de Carlos Aires, se colaboró con hasta tres galerías diferentes para trasladar al museo las obras elegidas para la exposición. No obstante, hay veces en que los

galeristas sí resultan más cercanos, como en el caso de Soledad Lorenzo que acudió al MAS como una más de los artistas que fuera a exponer allí sus obras.

El trato con el artista también incluye a aquellos que hacen donaciones de su propia obra al museo, como en el caso de Manuel Pérez al MAS. En esta ocasión se mezcla el trato con el artista con la relación establecida para realizar el trámite de la donación.

Mi trato con los artistas no llegó a ser muy intenso dado el tiempo en que estuve en el MAS. Por un lado, acompañé al director del museo al domicilio del artista Manuel Pérez para tramitar la donación de parte de su obra. Por otro, ayudé a Carlos Aires en la selección de unas fotografías de sus obras que debían incluirse en el dossier de prensa. Traté también con la familia de Fernando Sáez durante la rueda de prensa de la inauguración de la exposición, y con Soledad Lorenzo cuando visitó el museo para conocer el espacio que albergaría las obras de su galería. En todos los casos fue un trato breve y de carácter profesional, pero contribuyó igualmente a reforzar la relación cordial que mantenían los artistas con el museo.

En la mayoría de los casos la relación con el artista no termina al concluir la exposición, sino que se mantiene para futuras colaboraciones. En lo referente al MAS, tras el desmontaje de la exposición de un determinado artista, éste suele solicitar al museo fotografías de las salas, del montaje o de la inauguración como recuerdo o documentación de su trabajo allí. En el caso de las exposiciones de Momu&NoEs y de Sara Munguía, finalizadas ya cuando yo me incorporé al MAS, las artistas pidieron al MAS algunas fotografías, de modo que se me encargó a mi hacer una pequeña selección para enviárselas utilizando la herramienta Dropbox.

4.4.3 Tareas preliminares de la coordinación de la exposición

Este es el apartado correspondiente a las primeras gestiones que han de hacerse para la preparación de una exposición temporal, y que normalmente no se dan (o no del mismo modo) en la permanente, como veremos a continuación.

No he participado en profundidad en ninguno de ellos, pero sí de forma indirecta y viendo el proceso, de manera que lo incluyó para explicarlos como parte del proceso y describir mi implicación.

4.4.3.1 Carta y solicitud de préstamo

Este es un paso esencial en la preparación de exposiciones temporales, pues generalmente las componen obras cedidas por otras instituciones museísticas o colecciones particulares, de modo que sin esta gestión no podrían llevarse a cabo (*Temario...*, 2002: 115.). El proceso de trámite se inicia con el contacto entre el museo que organiza la exposición y la institución a la que solicita el préstamo, mediante el envío de la carta de préstamo que hace las veces de presentación del museo indicando su interés en pedir una obra.

El siguiente paso es el envío de la solicitud de préstamo, ya con toda la información necesaria para formalizar el trámite. Existen una serie de instrucciones que deben seguirse en la gestión de préstamos y que indican que en ese documento deben incluirse datos como el título de la exposición y su contenido, las fechas y el lugar, el nombre del comisario o responsable, así como los sistemas de seguridad de la sala y las condiciones de climatización e iluminación. Por otro lado, la cesión de obras por parte de la institución prestadora supone la aceptación de una serie de condiciones por parte del museo que las recibe, como son no exhibirlas fuera de las fechas y lugares acordados, no intervenir sobre la obra o no modificar ninguna de las normas establecidas sin consultarla. Por parte de la institución prestadora, además de las propias obras, debe

haber una serie de concesiones sobre ella, que se refieren al embalaje de estas para el traslado o el derecho a ser fotografiada, entre otras muchas.⁴

Durante mis prácticas en el MAS no participé de forma directa en los trámites de solicitud de los préstamos, aunque sí que asistí al proceso realizado por otras personas. De igual modo, me fue explicado el proceso y la manera en que se hace en el MAS, pues modifica algunos aspectos para agilizar la gestión, como es el envío al tiempo de la carta y la solicitud de préstamo.

4.4.3.2 Seguro

La gestión del seguro es una cuestión esencial y una de las que deben prepararse con mayor antelación, ya que sin él la institución prestadora no admitirá la salida de sus obras. Debe planificarse de modo que haya suficiente tiempo para gestionarlo y que la póliza y documentos necesarios lleguen a esa institución antes de realizar el transporte (Gutiérrez, 2012: 103.). Por otro lado, para la habilitación del seguro es necesario contar con el listado detallado de obras, pues será la base para hacer la tasación.

Sobre la gestión de los seguros, mi trabajo fue muy superficial, ya que me limité a la comprobación de los datos de los documentos generados por el trámite o al traspaso de la información a otros en los casos que fue necesario.

4.4.3.3 Transporte

Una vez realizadas las gestiones vistas se puede realizar el traslado de las obras al museo, para lo cual se contrata a una empresa de transporte especializado en arte que se encargue de ello. En general, se recomienda que las obras se muevan lo menos posible, pero si han de moverse como en el caso de los préstamos, deben hacerlo perfectamente embaladas y protegidas, especialmente si van a realizar trayectos largos. Además para sus movimientos dentro de una misma institución, debe procurarse conducirlos por espacios sin obstáculos que puedan entorpecerlos o provocar accidentes (Gutiérrez, 2012: 106.).

En general cuando se va a traer o a sacar una obra del museo hay que fijar muy bien cómo van a ser los traslados y quién se va a encargar del transporte. Por ejemplo, a veces las obras son traídas al museo por el propio personal, como ocurrió con la obra de Fernando Sáez que llegó al MAS con el director, tras su visita a la casa del artista. No obstante, igualmente se elaboraron listados de lo que llegó al museo, cuándo y en qué condiciones, para tener un control sobre el proceso.

El proceso de traslado de las obras también debe estar documentado en listados con el nombre de las obras que llegarán de cada institución, la fecha y lugar donde serán recibidas, quién se encargará del transporte, etc. Y es en este ámbito de la gestión del transporte en el que yo participé, manejando los datos para comprobar que la información era correcta y mecanografiando los datos para guardar los documentos en el ordenador. También sobre este asunto comencé a trabajar con la ficha técnica de la exposición, actualizándola y completándola para indicar qué trámites ya se habían completado o no. Al igual que el transporte, actualicé datos en el resto de cuestiones preliminares de la exposición que he mencionado y mencionaré a continuación, pero destaco lo concerniente al transporte por lo complejo y confuso que resultó. En el caso que yo traté, la exposición de Carlos Aires, hubo que contactar con varias galerías de España y Europa (Barcelona, Valencia, Madrid, Bruselas) para el traslado de la obra al

⁴ Artículo 8 del Real Decreto 620/87 del 10 de abril, promulgado por el Ministerio de Educación y Cultura, a través de la Dirección de Museos Estatales. (*Temario...*, 2002: 115-116.)

MAS. Por ello se hizo esencial la indicación de la información en la ficha técnica para llegar un control de los trámites.

Todo lo descrito hasta ahora es lo relativo a la llegada de obras en préstamo al museo con motivo de una exposición temporal. Pero también entra aquí el transporte de la obra de vuelta a su lugar de origen, asunto que debe de quedar lo más cerrado y concretado posible antes de la inauguración de la exposición. Después de ella, esa exposición pasa a un segundo plano por la urgencia de organizar la siguiente, de modo que si no se deja todo atado en este momento, luego resultará más difícil pudiendo surgir imprevistos y problemas.

Este apartado también se refiere al transporte de otros elementos que puedan ser necesarios para la exposición, como las peanas y vitrinas que hubo que traer en el caso de la de Fernando Sáez. Al igual que con las obras, debe llevarse un control de lo que llega al museo, el motivo, la previsión de permanencia en él, así como los datos de los propios objetos (dimensiones, material, estado de conservación). En ese asunto, también me impliqué, realizando igualmente comprobaciones y mecanografiando los datos.

4.4.3.4 Actas de entrega

Como parte del trámite del préstamo se genera el documento del acta de entrega, uno de los más importantes pues documenta la recepción de las obras por el museo y su responsabilidad durante el periodo que permanece en él. Además es imprescindible para el control de la llegada (o salida, en el caso de las actas de devolución) de las obras.

Mi colaboración en este asunto también fue escasa y superficial, en relación con la exposición temporal de Carlos Aires. Por un lado, manejé los datos para completar con ellos otros documentos o la ficha técnica, ya que la llegada de las obras es uno de los momentos clave y su gestión debe hacerse con control y rigurosidad. Y por otro, me encargué del escaneado de las actas de entrega para archivarlas en el ordenador además de en papel. En el caso en que yo trabajé era especialmente importante guardarlas ya que en el propio documento se habían anotado, en el momento de la llegada y desembalaje, los desperfectos que los materiales presentaban. Quedando el acta de entrega original y esas copias digitalizadas, se evitan posibles problemas futuros sobre el estado de las obras o reclamaciones por parte de su propietario.

Todo el proceso visto se hace luego a la inversa, desde el museo de vuelta a la institución, repitiendo los pasos. Suele quedar ya gestionado y cerrado desde el principio, de modo que no hay que volver a tramitar cada paso. No obstante, en este asunto quedarían pendientes las actas de devolución, que no se crearían hasta que no finalizase la exposición y se desmontasen las obras para volver a su lugar de origen. En ese momento, se elaborarían esas actas documentando la salida de las obras del museo a manos del transportista.

4.4.4 Espacio expositivo

El lugar en el que van a exponerse las obras debe tenerse en cuenta desde el principio, pues es importante incluso para la propia selección (Gutiérrez, 2012: 95.). Además, los elementos que lo conformen (color de las paredes, iluminación, organización interna del espacio, etc.) pueden contribuir a mejorar o empeorar la percepción final de la exposición. Por ello, en el MAS se suele enviar a los artistas fotos y planos sobre el espacio en el que expondrán sus obras para conocer las salas y qué tipo de montajes se pueden o no hacer.

A continuación trataré con más concreción algunos de los elementos más relevantes del espacio expositivo a tener en cuenta.

4.4.4.1 Paredes

El color de las paredes influye sobre la contemplación de los objetos expuestos e incluso pueden variar el efecto de la iluminación. Los colores oscuros hacen la ilusión de un espacio más pequeño, mientras que los claros lo amplían y los que son muy fuertes distraen la atención de las obras (Gutiérrez, 2012: 96.). Por todo ello, ha de elegirse bien el color de las salas al diseñar el espacio expositivo. En el MAS las salas de colección permanente son de color blanco, al igual que la mayoría de las de exposiciones temporales, de modo que las obras resalten más sobre el fondo. Además, ese color contribuye a ampliar los espacios, lo que resulta una ventaja cuando las salas son pequeñas o las obras grandes.

No obstante, en el caso que pongo aquí como ejemplo, el de la exposición de Fernando Sáez que se realizó en el Espacio MeBAS, funcionó en este sentido de manera independiente al resto del museo. En el caso de este espacio, al estar diferenciado del resto y dedicarse a la muestra de artistas de estilos muy diferentes, es más habitual que se modificó el color de las paredes. La exposición ubicada anteriormente en el Espacio MeBAS había contado con unas paredes de color gris oscuro salvo por un trozo que, pintado de blanco, había servido para la proyección de imágenes. De manera que al ser necesario igualar toda la sala (y las peanas que había en ella), era forzoso pintar. Así, se decidió mantener ese color oscuro que resultaría el más adecuado. En el caso de esta exposición de dibujos, estos irían colocados sobre la pared con pequeños clavos, sin enmarcar, de modo que el color oscuro de fondo contribuyó a resaltar los dibujos sobre papeles blancos en su mayoría.

Mi labor en este caso fue casi nula, pues me limité a completar la ficha técnica con los datos sobre el color de la pintura o las fechas en que trabajarían los pintores. No obstante, sí que fui testigo de las decisiones sobre el tema y el proceso de transformación de la sala desde la exposición anterior a la de Fernando Sáez. Sobre este proceso me gustaría destacar también uno de los imprevistos surgidos y la solución que se buscó para ello. El Espacio MeBAS cuenta con uno de sus tabiques con posibilidad de desplazarse, como así se hizo para esta exposición. Sin embargo, el movimiento se hizo después de que los pintores hubiesen pintado el resto de la sala y las peanas, con lo que dejó sus lados con el color anterior. De este modo hubo que pintarlos durante el propio montaje, teniendo la precaución de hacerlo al final de la jornada para que secase sin posibilidad de roces que dañasen el pintado o las obras.

4.4.4.2 Iluminación

La iluminación es una de las cuestiones más delicadas a la hora de montar la exposición en las salas. Por una parte, la exhibición de las obras es la principal finalidad de una exposición, pero por otra, la luz es un elemento muy perjudicial para ella. Por esto, debe encontrarse una solución intermedia entre las necesidades de protección y exposición (Temario..., 2002: 187.). Sin embargo, la propia luz puede constituir un elemento más en el montaje de las obras como pueden ser las peanas, ya que contribuye a una mejor presentación. De este modo, se emplea de diferentes maneras para crear efectos en las salas o inducir a una determinada visión de los objetos expuestos (Temario..., 2002: 110.).

Mi aprendizaje sobre el tema de la iluminación de las obras y las salas es reducido, ya que no trabajé en ningún asunto relacionado con ello. Simplemente recibí

explicaciones por parte de Salvador Carretero, el director del museo, sobre su correcta ubicación para la iluminación de las salas y obras. En ese sentido, el MAS ha seguido la recomendación de que las lámparas se ubiquen en carriles en el techo, para poder modificar su posición y adecuarse a cada situación. También tuve la oportunidad de comprobar durante el montaje de las exposiciones su uso de diferentes formas y su efecto por la combinación con según qué colores en la pared y las obras.

4.4.4.3 Peanas y vitrinas

Las peanas y vitrinas son otro elemento de apoyo en la exposición que contribuye tanto a la mejor visión de las obras por el espectador como a su propia protección. Además son perfectamente reutilizables, por lo que todos los museos deben contar con ellas. En el caso de la exposición que aquí explico también fueron utilizadas, constituyendo uno de los principales elementos de soporte para las obras.

La exposición de Fernando Sáez requería de estos elementos para exponer algunas de sus obras, por lo que fue preciso buscar entre los listados de materiales del museo para localizar las peanas y vitrinas que pudieran servir para la función. Yo misma me encargué de esta búsqueda en los ficheros del ordenador para localizar un documento de los materiales que había en un almacén en Santillana. También busqué otros de diferentes exposiciones, en los que se indicaban las dimensiones de las vitrinas para comprobar si servían para esta ocasión. Con todo ello elaboré un nuevo listado con las peanas y vitrinas más apropiadas para la exposición, acompañando las referencias con las medidas y la ubicación de cada pieza. Con ese listado una de la personas del museo se encargó de ir a recoger los materiales necesarios al almacén de Santillana.

Esta operación requirió de su propia acta de entrada, en este caso de las peanas y vitrinas, documento que sirvió mas tarde para actualizar la información sobre las piezas de que se dispone en ese almacén.

Una vez fueron traídas las peanas y vitrinas necesarias y sacadas de los almacenes del propio museo las que allí había, debían ser pintadas del mismo color que las paredes de la sala. Tras ser colocados los objetos sobre las peanas, en este caso álbumes de dibujo abiertos, se colocó la vitrina cerrando el conjunto sujetándose a la base con tornillos para que no pudiese abrirse y salvaguardar la integridad de los álbumes.

4.4.5 Montaje y desmontaje de la exposición

En este apartado hablaré sobre todo del montaje y en concreto del de la exposición de Fernando Sáez. Como no he colaborado en desmontajes, esto no lo explicaré del mismo modo, aunque sí que mencionaré algunas cuestiones que preparé para ello.

Aunque en el montaje de las exposiciones temporales suele estar prefijado y definido el lugar de cada obra, en este caso se hizo de una manera mucho más improvisada. Si bien esto puede parecer una falta de previsión y un error en la organización, en realidad respondió al propio carácter de la exposición. Así, en el momento del montaje y teniendo como base la selección de las obras que se había hecho para el catálogo, se fueron eligiendo de forma intuitiva las piezas que irían definitivamente expuestas. Se llevaron a la sala las distintas carpetas llenas de dibujos y se fueron abriendo y revisado para elegir los dibujos más representativos del artista en cada técnica o temática. Pero al haber cabida para gran cantidad de obras, esta selección no tuvo que ser muy exhaustiva, pudiendo elegirse muchas de ellas libremente y por el propio gusto, sin temor a dejar alguna importante en las carpetas.

Esta parte de selección de la obra durante el montaje es un hecho excepcional, permitido por las circunstancias particulares de este caso: la no implicación directa del

artista en la exposición, el volumen de la obra o el conocimiento de ésta por parte del director del museo, etc. Pero por lo general, el montaje de la exposición sigue el esquema y planificación preparado y aceptado por el museo y el artista en momentos previos. Es el caso de la exposición de Carlos Aires, que se realizó siguiendo lo acordado y con la intervención del propio artista en el montaje. Sin embargo, también en este caso hubo lugar para la improvisación, ya que se dio la situación de que el espacio disponible no permitía la colocación de una serie completa de obras, por lo que el artista tuvo que decidir en el propio museo cuales de ellas colocaba o dejaba fuera.

Volviendo al caso de Fernando Sáez, el siguiente paso una vez decididas las obras era su colocación en la pared o en las vitrinas. En la pared se fueron colocando según se iban seleccionando, creando una composición improvisada. De este modo, la elección de algunas de las obras se vio influida por el espacio dejado por las demás, buscando las más adecuadas para equilibrar los tamaños, colores y temáticas para crear una composición variada pero armónica. La fijación de las obras en la pared fue llevada a cabo por los asistentes de montaje, que las colocaron siguiendo las indicaciones del director mediante pequeños clavos sin cabeza clavados hasta la mitad en las esquinas de los dibujos. Así, quedaban perfectamente fijadas y aseguradas de manera casi imperceptible. Las obras que fueron colocadas en la pared fueron exclusivamente los dibujos realizados sobre papeles sueltos, pues no se consideró oportuno arrancar los dibujos que formaban parte de álbumes dada la cantidad y calidad de los de las hojas sueltas. Los álbumes, así como cuentos con ilustraciones y algunos dibujos sueltos de especial relevancia, fueron colocados en las vitrinas en el centro y lados de la sala. La selección de los álbumes fue más sencilla, ya que prácticamente todos ellos fueron expuestos. La dificultad en este caso fue la elección de cuál de las páginas mostrar.

Dado que la selección de la obra para esta exposición se hizo durante el propio desarrollo del montaje, y no se registró en ningún listado, fue necesario establecer un modo de identificación de las piezas con vistas al desmontaje y guarda de las obras en sus carpetas originarias. Para ello se fue anotando detrás de cada obra la carpeta y bolsa de que había salido. Gracias a esto y al listado que elaboré en el momento de la documentación, sería fácil devolver cada obra a su carpeta tras el desmontaje. Además de indicar a lápiz en la parte posterior de la obra su procedencia, se aseguraron las indicaciones de cada carpeta y bolsa, de manera que no se traspapelase la numeración de ninguna. Asimismo, se indicó qué carpetas o elementos había en el interior de cada una, a fin de facilitar el trabajo en la reordenación de las obras al desmontar la exposición. En ambos casos, sobre las obras y sobre las carpetas y bolsas, para las indicaciones se utilizaron sistemas reversibles como el lápiz, que se puede borrar, o post-it asegurados la cinta de carroceros, que una vez quitados apenas dejan residuo sobre la superficie en que estuvieron. Aunque la principal recomendación general para el montaje de las obras suele ser mantener el espacio circundante recogido, libre de los embalajes y vigilancia sobre ello en todo momento (Gutiérrez, 2012: 109.), en el caso de la exposición de Fernando Sáez fue igualmente mantener el orden de los materiales. De no haber tenido en cuenta eso hubiese dado lugar a complicaciones en el futuro. (Figura 3)

El proceso de desmontaje ha de realizarse con gran cuidado, ya que las prisas por recoger y devolver las obras pueden llevar a accidentes indeseados. El procedimiento es similar al del montaje pero a la inversa e igualmente debe planificarse con anterioridad. Durante mi presencia en el MAS el único desmontaje al que asistí, aunque sin participar, fue el de alguna obra suelta, que debía quitarse y trasladarse a otra institución.



Figura 3. Montaje de la exposición temporal de Fernando Sáez.
(Fuente: MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria.)

4.4.6 Señalización

La preparación de la señalización para una exposición temporal es la misma que requiere la de una permanente, pues cuenta con los mismos elementos en el caso del MAS. La única diferencia fue la preparación del *muppy* sobre la muestra de la obra de Carlos Aires, para lo cual reuní los datos que incluiría para pasárselos a la empresa de señalización junto con las indicaciones sobre el diseño y colores. Así, a continuación hablaré únicamente de las cartelas y vinilos que preparé para las exposiciones de Fernando Sáez y Carlos Aires.

4.4.6.1 Cartelas

La elaboración de las cartelas fue en este caso para la exposición de Carlos Aires. Para ello consulté los listados de las obras que iban a ser expuestas, donde venían los datos básicos sobre éstas que requerían las cartelas. Una vez reunida la información necesaria, revisé bien cada uno de los títulos y medidas para comprobar que eran los correctos. Igual que en otros trabajos en los que están presentes textos, puse especial interés en la revisión para evitar que se imprimiese con fallos ortográficos o erratas.

4.4.6.2 Vinilos

Como dije anteriormente, el vinilo en la pared es una forma sencilla de indicar al espectador algunos datos importantes sobre la exposición. Siendo así, fueron elaborados para las dos exposiciones temporales de las que he venido hablando, con la indicación del título y el nombre del artista. Además, y solo en el de Sáez, se preparó un vinilo en el que se leía la biografía del autor.

El vinilo se coloca directamente sobre la pared, por lo que debe destacar sobre esta con un color que contraste. Así en la exposición de Carlos Aires, que tenía las paredes

blancas, los vinilos se encargaron en gris oscuro, y de manera opuesta para la de Fernando Sáez. Además del color, el tamaño de la letra es otro elemento clave a la hora de diseñarlo, sobre todo cuando va a incluir textos de cierta extensión para ser leídos. Si las letras son muy grandes puede ocupar demasiado espacio en la pared resultando agobiante. Y si son demasiado pequeñas, puede quedar escaso sobre la pared o no poder leerse con comodidad. El tamaño de las letras suele verse con pruebas previas al encargo definitivo, teniendo la muestra del tamaño real de las letras para poder visualizarlo sobre la pared. Aun así resulta difícil saber cómo quedará el conjunto del texto, de modo que es fácil al final equivocarse con el tamaño. Este fue el caso del vinilo que se colocó en la exposición de Fernando Sáez, que a pesar de las pruebas, y aunque legible, acabo quedado demasiado pequeño para el hueco disponible.

Mi trabajo en la preparación de los vinilos en este caso fue desde el principio, encargándome de la elaboración de la biografía con la ayuda de un libro sobre el artista, mecanografiando los datos más importantes para crear el texto adecuado. De ahí en adelante, fui resumiéndolo junto con el director del museo para dejar la información esencial y más apropiada para acompañar a la exposición. Por último, sobre el texto definitivo, hice una profunda revisión del mismo para comprobar que no tenía errores.

4.4.7 Edición del catálogo

La elaboración del catálogo es una de las tareas más complejas en la organización de una exposición, pues incluye muchos elementos que deben coordinarse conjuntamente. Mi trabajo en este aspecto se aplicó a dos catálogos de características diferentes pero que me han permitido ver bien el complejo proceso de su creación desde la selección de las obras hasta el envío del diseño definitivo a imprenta.

Uno de los primeros pasos en este proceso es el decidir qué tipo de catálogo se quiere, pues esa será la base para comenzar a pensar en el contenido y el diseño. Por otro lado, hay que seleccionar las fotografías y textos que irán en el interior, de manera que puedan empezar a ubicarse estos en las páginas interiores. Todo esto es labor del director del museo y el conservador, que como fruto del trabajo conjunto, crean el primer boceto en forma de una versión esquemática y simplificada. En él deben de indicarse las fotografías que van en cada página y el espacio que ocuparán los textos. A partir de ahí se comienza a trabajar con la imprenta, la cual realiza la maquetación. Desde este momento hasta el ok definitivo del catálogo por parte del museo aun pasa un tiempo, pues es necesario revisar los textos, recolocar las fotografías e incluso hacer modificaciones de los elementos planteados inicialmente.

Aunque durante mis prácticas en el museo colaboré en la elaboración del catálogo de la exposición de Carlos Aires y Fernando Sáez, tomaré como ejemplo el de éste último, pues describir el proceso de los dos casos resultaría repetitivo.

La primera tarea de que tuve que encargarme fue la de reunir la información necesaria para incluir en el catálogo. Por un lado, el texto crítico revisado y sin erratas. Por otro, la ficha técnica completada con los nombres de las personas encargadas de la preparación de la exposición, así como los agradecimientos en este caso a la familia del artista. Y por último, las fotos que irían en las páginas, recortadas y numeradas según su orden de aparición, para facilitar la labor de maquetación a la imprenta. En el caso de la exposición de Carlos Aires además de esta información se incluían el texto crítico traducido al inglés, la biografía del artista y el listado de obras en exposición. Teniendo toda la información y el diseño del catálogo hecho, como dije arriba, se pasa el turno a la imprenta, que lo maqueta y envía de vuelta una prueba del catálogo definitivo. Sobre éste se hacen las correcciones oportunas y de nuevo se remite a la imprenta. Mi labor en

este momento del proceso era la de revisar que se hubiesen corregido las modificaciones y errores.

A pesar de todas las precauciones y revisiones, a veces van a imprenta pequeños fallos o desperfectos que pasan desapercibidos. Es el caso del catálogo de Fernando Sáez en el que la foto de la portada aparece volteada en espejo. No es un fallo grave pero siempre se ha de procurar que el resultado sea lo más perfecto posible, pues al fin y al cabo, el catálogo es el único documento que va a quedar de la exposición.

4.4.8 Divulgación

Como dije arriba, la difusión de las actividades del museo es una tarea importante a la que se dedican grandes recursos. Es el principal medio de contacto del museo con la población para darse a conocer y atraerla a sus exposiciones temporales principalmente.

A continuación explicaré aquí los medios de divulgación en cuya preparación yo he participado, que son además algunas de las más básicas formas de llevarla a cabo.

4.4.8.1 Edición de invitaciones

El MAS cuenta con una lista de personas que a lo largo del tiempo se han “suscrito” para recibir del museo las invitaciones y noticias sobre las exposiciones y demás actividades que este organiza (conferencias, visitas especiales, actividades y talleres organizados por el *DeacMAS*, etc.). De este modo que el museo les hace llegar vía Internet y vía correo postal invitaciones para las exposiciones temporales. La invitación actúa así, además de incentivo para asistir a la inauguración, como folleto informativo sobre la nueva exposición.

La elaboración de estas invitaciones es sencilla, aunque debe llevarse con atención ya que debe hacerse dentro de unos plazos, y si no se prepara con previsión, puede retrasarse. En el MAS, las invitaciones suelen enviarse por lo menos con una semana de antelación con respecto al día de la inauguración, por lo que han de estar impresas tiempo antes para que el personal del museo las coloque en sus sobres y las envíe.

El diseño de las invitaciones suele ser sencillo, con alguna foto de la exposición como elemento principal. Además incluye los datos de la exposición (nombre del autor y título de la exposición) así como el lugar en que se expone y la fecha y hora de la inauguración. Yo me encargué de la preparación de las invitaciones tanto para la exposición de Carlos Aires como para la de Fernando Sáez. Mi tarea fue esencialmente la de reunir la información que contendrían las invitaciones, ya que el elección de la fotografía ya se había hecho y la maquetación e impresión sería realizada ya por la imprenta. Y como he venido diciendo en la mayoría de los casos, puse empeño en revisar que los datos fuesen los correctos y no hubiese erratas.

Enviada la información y la fotografía, la imprenta manda de vuelta una prueba de la invitación, para hacer las modificaciones que se consideren oportunas y realizar el encargo definitivo con el visto bueno del director. El siguiente paso es la impresión de las invitaciones y la recepción de ellas en el museo. Ese es el momento en que se meten en los sobres y se envían por correo, procurando que este paso se realice al menos una semana antes de la presentación de la exposición.

En todo este proceso, como dije antes la labor más importante consiste en la programación de los plazos en los que debe darse cada paso. De este modo, y siguiendo la planificación, no habrá mayores dificultades, y no las tuve yo en la realización del trabajo. Por ello, se me encargó también la planificación de los trabajos de edición relacionados con la imprenta para una de las futuras exposiciones del museo. Así, procuré organizar la edición de las invitaciones siguiendo los criterios de antelación

explicados aquí. También esboqué la planificación para la elaboración del catálogo, asunto que suele resultar más complejo y en el que los plazos son más difíciles de cumplir por el surgimiento de continuos imprevistos.

4.4.8.2 Dossier de prensa

Además de las invitaciones, la información de una nueva exposición llega al público a través de un dossier de prensa que se envía por correo electrónico. Se trata de un archivo que incluye tanto la información básica de la muestra (título, autor, fechas, inauguración, comisario, etc.) como otros elementos más completos, como un texto indicando el objetivo de la exposición o algunas fotos representativas (Gutiérrez, 2012: 135.).

Esta fue una tarea que realicé conjuntamente con otra persona que estaba igualmente realizando prácticas en el MAS. En este caso, el dossier que nos encargamos de elaborar se refería al homenaje que hacía el museo al recientemente fallecido artista Eduardo Sanz, con la exhibición de varias de las obras que posee. A pesar de ser compartida, la tarea fue sencilla, ya que además el director del museo nos guió y ayudó durante todo el proceso.

Tras una pequeña reunión con él en la que nos dio las directrices, tomamos como modelo una de las notas de prensa elaboradas anteriormente para construir sobre esa la nueva. Como primer paso elaboramos un breve texto indicando el motivo del comunicado. En el mismo párrafo incluimos la información sobre qué obras y en qué lugar del MAS se exhibían. Dados los datos básicos pasamos a incluir un texto descriptivo sobre dichas obras dado por Salvador Carretero, el cual adecuamos en tamaño y simplificamos para no resultar demasiado técnico. Y por último añadimos una biografía de Eduardo Sanz, que yo misma me había encargado de resumir anteriormente.

Dado que habíamos tomado el modelo de una nota de prensa anterior, la colocación en el documento de los logos y menciones protocolarias ya estaba hecha, de modo que sólo nos quedó añadir algunas fotos del autor y de las obras expuestas en sala. (Apéndice 6)

Este ha sido el único caso en el que he elaborado como tal un dossier de prensa, sin embargo, he participado indirectamente en la creación de otros. Por ejemplo, los textos de biografías de los artistas que trabajé con otros fines, más tarde fueron incluidos en el dossier de esas exposiciones correspondientes.

4.4.8.3 Rueda de prensa

Antes de la inauguración, se realiza una rueda de prensa para dar a conocer la nueva exposición y el evento de la presentación. Yo no participé en la organización directa de ninguna, pero sí que asistí a las dos ruedas de prensa de las dos exposiciones en cuya organización me impliqué en el MAS, de Carlos Aires y Fernando Sáez. Por ello, desde mi perspectiva podría incluir este apartado en el del contacto con el artista, porque para mí fue uno de los momentos de más cercanía. Sin embargo, lo incluyo aquí para seguir con el esquema de desarrollo de la exposición y la difusión en este caso.

Las ruedas de prensa suelen tener lugar en la propia sala en la que se expone la obra, ya que el MAS no cuenta con espacios específicos para conferencias ni presentaciones públicas, y de este modo además contribuye a transmitir el concepto de la exposición. En ese lugar improvisado el artista explica de forma general las obras exhibidas y el carácter de la exposición. Así, transmite al público personalmente su versión, de manera que ayuda a la comprensión de la muestra.

4.4.9 Elaboración de una plantilla de ficha técnica para las exposiciones

Todo el proceso de organización de una exposición temporal, con todos los pasos o asuntos que hemos ido viendo a lo largo de este apartado, se refleja durante su realización en la ficha técnica. Es pues, el documento en el que se van poniendo todos los datos que son necesarios saber para cada uno de los elementos que se tratan en la preparación de la exposición. Igualmente se van añadiendo las actualizaciones o últimas novedades sobre cada asunto, así como lo que está pendiente por hacer, revisar o gestionar. Es el documento más importante en la organización de una exposición pues ahí está toda la información esencial para su desarrollo. Y, además del propio documento generado por cada gestión, la realización de esta queda reflejada en la ficha técnica e incluso consta si aquel ha sido recibido y archivado.

Yo misma he trabajado en la organización de las exposiciones temporales con sus respectivas fichas técnicas, por lo que pude comprobar cómo eran y cómo se trabajaban, al menos en el MAS. En esas fichas en concreto, trabajadas con el procesador de textos del ordenador, la información se acumulaba de forma caótica sin apartados claros y con textos en diversos colores y tamaños de letra. La visión de un documento así puede ser confusa y equívoca por quien vea la ficha sin estar al tanto de la preparación de la exposición. A pesar de ello, este era el sistema empleado en el MAS, pues a cada nueva exposición, se copiaba el documento de texto y usaba de nuevo cambiando los datos. Así, la ficha técnica solía tener siempre el mismo esquema de asuntos, aunque al no estar claramente indicados, esto no ayudaba a su comprensión.

Por estos motivos, durante mis prácticas en el museo se me encargó llevar a cabo un proyecto que estaba ya ideado en el Departamento de Conservación. Consistía en crear un modelo o plantilla de ficha técnica que mostrase de manera ordenada los asuntos a tratar en la preparación de la exposición, de tal modo que solo hubiese que rellenar en cada apartado del proceso con los datos oportunos. De este modo, la ficha sería mucho más clara y ordenada, pudiendo ser comprensible por cualquier persona al margen de la organización. Para hacerlo tomé como ejemplo las fichas de las exposiciones en cuya preparación estaba implicada, para poder entender lo que se indicaba en cada parte y para ver cuáles eran los asuntos más importantes que se debían incluir. Por otro lado, también utilicé un libro sobre la organización de exposiciones temporales, para conocer la teoría sobre el proceso.⁵

Una vez tuve claro qué secciones debía contener la ficha técnica, me dispuse a plasmarlos en un documento con ayuda del procesador de textos. Decidí organizar la ficha en tablas o cuadros de manera que la información estuviese siempre ordenada en cada uno de ellos. De este modo, comencé a construir la ficha con sus diferentes apartados, cada uno con su cuadro independiente identificado con un título a color. Incluí apartados generales correspondientes a contactos, asuntos preliminares, transporte, espacio expositivo, montaje y desmontaje, catálogo, invitaciones, señalización, documentación de ISBN y depósito legal, divulgación, viaje, cena e incidencias. Dentro de cada uno de ellos podía haber otros subapartados indicando las diferentes tareas a realizar dentro de ese asunto. Como ejemplo, indico que en el apartado del transporte, estaban las secciones de la recogida de obras, su devolución y actas de entrega y devolución. Todos los cuadros tenían a su izquierda espacios ya rellenados con las tareas a realizar y que siempre se repiten, y otros a la derecha en blanco, para rellenar con la información particular de cada caso. Asimismo, observando en las fichas técnicas usadas la tendencia a resaltar las últimas actualizaciones o las

⁵ Utilicé el siguiente libro. Fernández, C., Arechávala, F., Moñoz, P., de Tapol, B. (2008): *Conservación preventiva. Exposiciones Temporales. Procedimientos*. Madrid: Blur Ediciones.

cuestiones pendientes en cada asunto, decidí incluir dos apartados en cada cuadro destinados a esa función. En los asuntos que suelen resultar más complicados, por ejemplo por el cumplimiento de los plazos, también incluí un cuadro aparte con los asuntos resaltados en un color llamativo para completar con una simple marca cuando se hubiesen realizado. (Apéndice 7)

Mi planteamiento inicial fue corrigiéndose con las indicaciones de Isabel Portilla y modifiqué algunos apartados o su orden para conseguir una mayor manejabilidad de la ficha. El resultado final fue una plantilla de ficha técnica muy completa y ordenada y con hueco suficiente para todas las anotaciones precisas.

Por mi experiencia con el trabajo de las fichas técnicas que se estaban usando hasta el momento, puedo decir que resultaba difícil localizar una información determinada si no se había estado trabajando sobre ella, ya que los párrafos o líneas se seguían sin ningún orden y a veces sin diferenciar entre asuntos. Además, la mezcla de tipos de letra y colores, en principio con la intención de destacar cierta información, acababa siendo una distracción para el resto de información. De modo que considero que era muy necesario renovar la ficha técnica, organizándola por apartados para que la información estuviese ordenada. Por otro lado, también era necesario tener un modelo de ficha técnica sin rellenar para tomarlo en cada una de las exposiciones y rellenarlo solo con la información de esa exposición.

Una vez completada la ficha con todas las correcciones oportunas, hice también una versión reducida o esquemática, para colocar en un lugar visible y poder conocer el estado de los asuntos más importantes de la preparación en un golpe de vista. Para ello reduje las tablas a los elementos esenciales, dejando solo el espacio necesario para hacer una marca en el momento en que se hubiese realizado cada asunto. De esta forma quedaba una ficha técnica mucho más compacta indicando solo la información más básica e importante. (Apéndice 8)

4.5. TAREAS EXTRAORDINARIAS

Por último incluyo en este último apartado aquellas tareas en que he participado en el MAS que no se refieren específicamente a cuestiones museográficas, sino que se refieren a cuestiones del funcionamiento general del propio museo.

Por una parte, durante mis prácticas acudí a una de las reuniones de personal que se hacen periódicamente para una puesta al día general de los asuntos pendientes en el museo. Así pues, acudí junto con el resto del equipo de los departamentos de Administración, Conservación, Restauración y Educación y Acción Cultural del MAS. El objetivo de esta reunión era el de poner en común los proyectos que cada departamento estaba realizando en ese momento y los más inmediatos, a la vez que recibir indicaciones específicas del director para llevarlos a cabo.

Por otra parte, está el asunto de la gotera que apareció en la tercera planta del museo un día de especial mal tiempo en Santander. Además de la propia cuestión de los desperfectos ocasionados en la estructura del edificio, suponía un peligro para las obras expuestas en la sala, de manera que se procuró actuar de forma inmediata. Dadas las dimensiones y ubicación de la gotera en el techo fue necesario mover varias de las obras por miedo a que fuesen salpicados por el agua que caía o que podía caer en el caso de que reventase. De igual modo se colocaron mantas en el suelo para evitar las salpicaduras y se puso un cubo justo debajo para recoger el agua. Esta solución provisional se mantuvo hasta la llegada de los técnicos encargados de solucionar el problema de raíz. No obstante, a pesar de que se reparó esa gotera, las condiciones del edificio podrían ocasionar nuevos problemas del mismo tipo en el futuro.

5. VALORACIÓN PERSONAL Y CONCLUSIONES

Tras la completa explicación de las prácticas que he desarrollado en el punto anterior, en este apartado realizaré una valoración de su realización y de lo aprendido en su transcurso. De este modo, hablaré de forma más subjetiva de algunas cuestiones relacionadas con mis tareas en el museo o con la propia realización del Trabajo Fin de Grado. A continuación, igualmente a modo de valoración, expondré mis conclusiones sobre lo anterior especialmente indicando la consecución de los objetivos y competencias marcados al principio y la aplicación a las prácticas de lo aprendido a lo largo del Grado en Historia. De este modo, comenzaré por la valoración personal de las prácticas en el MAS, dejando para después lo relativo a la propia elaboración del TFG.

El balance general de la realización mis prácticas considero que es muy positivo, por la oportunidad de trabajar temporalmente con el equipo de un museo de arte como este, entre otras razones que explicaré a continuación.

Por una parte, valoro muy positivamente que se me diese la posibilidad de realizar mis prácticas en una institución museística y pasar a formar parte durante unos meses del equipo del MAS, en este caso. Además, una vez allí, me integré perfectamente en la dinámica de trabajo del Departamento de Conservación con Isabel Portilla, consiguiendo la fluidez del trabajo entre ambas, el progreso de los proyectos del museo y mi propio aprendizaje sobre todo ello. Siendo así, considero que durante mi estancia en el MAS contribuí a la buena ejecución de las tareas que se estaban llevando a cabo, tratando de colaborar en los asuntos que lo requerían de la mejor manera posible. Por otro lado, esto me revirtió a mí misma permitiéndome aprender sobre los distintos proyectos que se desarrollan en un museo y que ya expliqué en detalle en el apartado anterior (registro de obras, catalogación, organización de exposiciones temporales, etc.). Trabajar a lo largo del proceso completo de organización de las exposiciones me hizo además comprender la delicadeza de algunas tareas o la importancia de otras que quizás antes no considerase así.

Por otro lado, al igual que el conjunto de la información de una exposición se reúne en la ficha técnica, el conjunto de mi aprendizaje puede verse reflejado en la elaboración de mi propuesta de ese documento. La plantilla de ficha técnica que elaboré con el objetivo de mantener la información ordenada en ella me ayudó a fijar los pasos del proceso de preparación de exposiciones que ya había estado llevando a cabo de manera independiente. De igual modo me ayudaría posteriormente a la elaboración del guión de la memoria de prácticas y a la explicación de las tareas.

Los problemas e inconvenientes que me encontré a la hora de la realización de las tareas también me sirvieron de aprendizaje, ya que forzaron que fuera capaz de adaptarme a las circunstancias y encontrar soluciones eficaces para sacar el trabajo adelante. Del mismo modo, en otras ocasiones en que los imprevistos o dificultades no me afectaban directamente, igualmente vi el modo de proceder de los profesionales del museo, permitiéndome aprender las claves de actuación ante esos problemas. Esta cuestión, saber actuar ante imprevistos, considero que es una de las más importantes que han de aprenderse para desempeñar cualquier trabajo, o como es mi caso, desarrollar correctamente los proyectos de un museo. Normalmente esos problemas inesperados se deben a la falta de recursos de la institución o a fallos humanos motivados por ejemplo por simples despistes, por lo que pueden originarse aunque se pongan todas las precauciones posibles. Sin embargo, en el caso de que ocurran han de gestionarse de la manera adecuada, sabiendo cuáles son las prioridades del museo y el modo correcto de proceder para minimizar los perjuicios.

En los casos en que surgieron imprevistos o dificultades en el MAS durante la realización de mis prácticas, yo observé con atención el modo de actuar del personal, tratando de aprender las pautas para actuar al menos ante los problemas de ese tipo (aparición de una gotera en la tercera planta, el trabajo incompleto de los pintores para cambiar el color de una sala o el mal funcionamiento de la cámara fotográfica a la hora de fotografiar obras para el registro.).

Otra cuestión que a raíz de mi trabajo en el MAS ha adquirido mucha relevancia, sobre todo por la importancia que tenían en el propio desarrollo de las tareas en el museo, es la revisión de los textos y los datos de los escritos, comprobando que son siempre los correctos y no se incluyen erratas. Ya antes de mi paso por el museo, releía y revisaba los textos cuando de algún modo iba a entregarlos a otras personas, pero ahora soy verdaderamente consciente de la importancia de hacerlo. Y también lo soy de la dificultad de conseguir la perfección en ese sentido. Muchas de las tareas que realicé en el MAS requerían de la edición de textos que formarían parte después del catálogo, de notas de prensa o de los vinilos de la pared en una exposición. Por ello debía ponerse especial empeño en que no hubiese ningún fallo, pues de haberlo quedaría expuesto a todo el público de manera irremediable. No obstante, a veces resulta difícil detectar los errores cuando es la misma persona la que revisa los textos todo el tiempo, por lo que es necesario contar con la lectura de otras para conseguir mejores resultados. De esta manera, considero que prestar atención a las erratas o errores en la edición de textos es una de las cuestiones aprendidas que más he interiorizado y aplico en mi trabajo académico. Así, espero que la redacción de esta memoria de prácticas sea reflejo de ese aprendizaje y de mi objetivo de conseguir un texto perfecto sin erratas.

Por último, y como muestra de mi experiencia personal, me gustaría mencionar lo que me ha aportado la participación en el desarrollo casi completo de la organización de una exposición temporal en el MAS. Gracias a ello, pude ir observando el proceso desde la llegada de las obras en cajas hasta el montaje, donde estas adquieren un carácter diferente y mucha más presencia en la sala. Ha sido una gran oportunidad para mí para adquirir sensibilización con el patrimonio artístico y su tratamiento para conseguir mostrar verdaderamente su valor como obras de arte.

Hecha esta valoración personal, paso a continuación a exponer las conclusiones que considero haber extraído tras la realización de las prácticas y la memoria en el TFG.

En primer lugar, considero que mi periodo de estancia en el MAS realmente me ha permitido alcanzar los objetivos que me marqué al comienzo y que señalé al principio de este trabajo. Como he venido diciendo, las prácticas que he hecho en esa institución me han dado la oportunidad de conocer el funcionamiento de un museo de arte y de aprender a desenvolverme en ese entorno de trabajo como parte de un equipo. Y esto, tanto en el ámbito museístico como en cualquier otro, es una cuestión importante para mi propio futuro laboral. También la redacción de la memoria de prácticas me ha resultado muy útil tras el trabajo práctico, ya que en general me ha ayudado a fijar lo aprendido y a darle un sentido en sí mismo de manera que pudiera exponerlo de manera ordenada.

La realización del TFG, y de las prácticas como parte de él, me ha llevado a alcanzar también las competencias que se exigían con esos trabajos. Por una lado, las competencias del Grado en Historia que mencioné en un apartado específico al principio del trabajo y que he adquirido no solo en este curso sino en los demás a lo largo de la carrera. Y por otro lado, las relacionadas con las actividades museísticas, en las que me centraré algo más al estar más estrechamente vinculadas con las prácticas en el MAS.

Al principio del trabajo señalaba como uno de los objetivos la adquisición de la competencia en gestionar la producción artística y los espacios expositivos. Pues bien,

el breve periodo en que he participado en el trabajo del museo me ha permitido entender cómo ha de realizarse la gestión y en qué fases, de manera que puedo decir que he mejorado mis conocimientos teóricos y sobre todo prácticos con respecto del punto de partida. Por otro lado, me proponía ser capaz de difundir la sensibilización sobre el patrimonio cultural, que si bien no he desarrollado mucho, sí creo haber alcanzado yo misma esa sensibilización, lo cual es la base para su posterior difusión. Y como última competencia relacionada especialmente con la museología está el aprendizaje de las funciones museísticas de documentación, conservación, investigación, valoración, comunicación o difusión; que como he venido explicando he adquirido considerablemente.

Por otro lado, el trabajo en el museo y la lectura de la bibliografía para la realización de la memoria me ha permitido completar enormemente mis conocimientos sobre museografía, complementando lo aprendido en la asignatura de Museología y Museografía que he estudiado en este cuarto curso del grado. De este modo he conseguido tener una visión más profunda de estas disciplinas, siempre más acentuada sobre las cuestiones museísticas que he trabajado directamente en el MAS.

Para finalizar y a modo de conclusión general menciono una vez más la amplitud de mi participación en los proyectos del MAS que me han permitido aprender sobre muchos ámbitos del trabajo en un museo de arte. Del mismo modo señalo mi gran mejoría con respecto al punto de partida en lo relativo al desempeño de una actividad laborar en general y museística en particular.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Fernández, L. (2001): *Museología y Museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- *Carlos Aires: Bilis Negra*. (2013): Santander: Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS) (cat.exp. comisario Salvador Carretero Rebés) (Textos de Marta Mantecón.)
- Carretero Rebés, S. (1993): *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander.
- Carretero Rebés, S., Poole Quintana, B., Portilla Arroyo, I. (2003): *¿Sin límites? 2003, Colección permanente*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander.
- *Fernando Sáez: Obra sobre papel*. (2013): Santander: Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS) (cat. exp. Comisarios Salvador Carretero Rebés e Isabel Portilla Arroyo) (Textos de Carlos F. Caranci Sáez.)
- Gutiérrez Usillos, A. (2012): *Manual práctico de museos*. Gijón: Trea.
- Herráez, J. A. (2001): *Recomendaciones para el control de las condiciones ambientales en exposiciones temporales*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura.
- Moore, K. (1998). *La gestión del museo*. Gijón: Trea.
- *Temario para ayudantes de museo*. (2002): Madrid: Estudio de Técnicas Documentales, vol. I.
- Zubiaur Carreño, F. J. (2004): *Curso de museología*. Gijón: Trea.

APÉNDICE 1. Listado de las obras de Manuel Pérez sin registrar presentes en su Casa-Museo, organizado por las mesas en que se encontraban en el almacén.
(Fuente: MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria)

**OBRAS CACICEDO en SAN ROMÁN
SIN REGISTRAR**

Mesa 1			
Torso		75x42x26 cm	
Rostró de Cristo	Escayola	26x23x12 cm	
Rostró de Cristo	Madera color	28x20x10,5 cm	
Torso		90x44x35 cm	
Brazos 4 (antebrazos)	Escayola	30x10x13 / 36x11x5 / 36x11x6 / 29x12x10	
Brazos 4 (largos)	Escayola	82x10x10 / 89x11x11 85x12x11 / 79x11x10	
Cabeza de Cristo	Escayola	27x20x19 cm	
Mausoleo doble	Maqueta escayola	28,5x31x29,5 cm	
Mausoleo	Maqueta escayola	49x39x6 cm	
Cabeza cristo molde	Escayola	15x15x16 cm	
Ángel	Escayola y hierro	46x26x36 cm	
Cabeza femenina- cabeza B hueca	Escayola	27x27x16 cm	
Rostró masculino	Escayola	21x19x19 cm	
Rostró masculino	Escayola	20x16x25 cm	
Virgen con niño	Escayola	27x25x11 cm	
Cabeza femenina -cabeza A	Escayola	31x27x15 cm	
Rostró masculino	Escayola	20x16x18 cm	
Rostró masculino	Escayola	20x16x18 cm	
Cabeza masculina	Escayola	18x16x20 cm	
Mesa 2			
Relieve de chimenea	Escayola	42x40x4 cm	
Relieve niños Arriba España 1	Escayola	54x37x7 cm	
Relieve niños Arriba España 2	Escayola	54x35x9 cm	
Cabeza niño	Escayola	38x27x17 cm	
Torso niña vestido coloreado	Escayola	50x30x20 cm	
Busto masculino	Barro	39x24x22 cm	
Busto masculino	Escayola	50x30x30 cm	
Venus	Escayola	49x17x11 cm	
Busto masculino con gola	Escayola	55x50x23 cm	
Cabeza de niño (iguales)	Escayola	33x16x20 cm	
Cabeza niño (flequillo hacia arriba)	Escayola	18x18x21 cm	
Cabeza niño	Madera	22x38x23 cm	
Busto masculino con corbata	Escayola	45x30x25 cm	
Busto de Dña L Canales	Escayola	42x24x24 cm	
Cabeza masculina barba partida	Escayola	43x17x20 cm	
Busto Pedro Cacicedo	Escayola	36x15x22 cm	
Busto M ^a Jesús	Barro color	46x20x24 cm	
Busto muchacho negro rizado	Escayola	44x44x25 cm	
Cabeza niño con manos	Escayola	20x31x20 cm	
Cabeza niño Pedro Antonio	Escayola	22x12x16 cm	
Cabeza niño surgiendo de la piedra	Escayola	20x20x17 cm	
Cabeza niño Pedro Antonio	Barro color	24x13x18 cm	
Mesa 3			
Pastorcillo	Escayola	150x42x62 cm	
Vaca	policromada	52x70x22 cm	
Relieve de la lechera	Barro	56x40x51 cm	
Relieve retrato masc. P. Cacicedo	Escayola	37x27x5 cm	
Placa relieve retrato masculino	Barro	37x25x4 cm	
Busto Gitano	Escayola	65x60x32 cm	

Relieve vaca con ternero	Barro	44x54x7 cm	
Relieve vaca con ternero	Escayola y cemento	49x59x8 cm	
Pasiego con cuévano	Escayola	62x28x30 cm	
Relieve escena minera	Escayola	115x69x5 cm	
Relieve monumento a Botín	Escayola	95x65x10 cm	
Cristo con cruz a cuestras	Escayola	48x49x19 cm	
Mausoleo "NYS"	Maqueta escayola	30x36x19 cm	
Luneto Piedad	Escayola	53x101x6 cm	
Relieve hojas de acanto	Escayola	30x35x7 cm	
Busco con gafas	Bronce	43x26x27 cm	
Busto Don Daniel	Barro	40x24x24 cm	
Busto Don Daniel con gafas	Escayola	37x27x26 cm	
Busto obispo	Escayola	50x34x25 cm	
Proyecto monumento con busto	Madera policromada	47x40x40 cm	
Mesa 4			
León	Escayola	29x25x36 cm	
Sta. Teresa	Escayola	63x33x29 cm	
Cabeza femenina molde	Escayola	25x20x12 cm	
Busto Sta. Teresa	Escayola	59x46x32 cm	
Atril	Purpurina plateada	37x45x36 cm	
Piedad	Escayola	41x74x34 cm	
Grupo: 2 figuras sentadas y paloma	Escayola	44x26x36 cm	
Relieve sibilas	Escayola	71x73x6 cm	
Venus	Escayola	108x36x40 cm	
Busto mujer	Barro sin color	41x43x18 cm	
Virgen entronada decapitada	Escayola	34x32x42 cm	
Moisés	Escayola	69x30x36 cm	
San Juan Evangelista	Escayola	75x24x24 cm	
Franciscano	Barro color	45x12x10 cm	
Virgen con niño	Escayola	45x27x36 cm	
Busto Magdalena	Escayola	41x44x24 cm	
Piedad	Escayola	28x95x29 cm	
Almacén			
Francisco Franco	Escayola	82x38x29 cm	
Cristo con cruz a cuestras	Escayola	84x24x53 cm	
Estudio para retablo	Escayola	80x57x8 cm	
Relieve de águila	Escayola	-	
Molde cera roto (luneto piedad)	Cera	-	
Virgen con niño (rota)		-	
Pieza alargada. Cuerpo de figura (rota)	Barro no cocido	-	
Hombre con boina sentado. Figura de pie. (Escena costumbrista) (roto)		-	
Figura con libro y manto. (Rota. Falta cabeza, pie...)	Barro sin cocer	-	
Figura (muy rota) (envuelta en burbujas)	Escayola	-	
Salas			
Busto de cristo.	Escayola	-	
Ángeles tañendo instrumentos. Relieve.		-	
Niño surgiendo de la piedra.	Piedra	-	
Pensando en la muerte.	Escayola	60 x 40 x 29 cm	
Relieve de inspiración clasicista (monje pensando)	Piedra	-	
Relieve de inspiración clasicista (monje pensando)	Escayola	-	
Relieve de inspiración clasicista (monje pensando)	Barro	-	
Ascensión.	Escayola	83x67x8 cm	
Virgen bien aparecida.	Escayola sobredorada	67,5x68x39 cm	
Angelines.	Piedra	-	

APÉNDICE 2. Listados de las obras de Manuel Pérez registradas: uno con las que se encontraban en su Casa-Museo y otro con las que estaban en el MAS.
(Fuente: MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria)

OBRAS REGISTRADAS

EN CASA-MUSEO CACICEDO

- 1151/268 *Gitano* Talla. Madera policromada. 66 x 54 x 35 cm (Doblemente registrado)
1150 *Los hijos del astronauta* Bronce. 118 x 79 x 53 cm
1152 *Desnudo femenino*. Bronce. 102 x 27 x 27 cm
1153 *Desnudo femenino* Bronce. 154 x 42 x 42 cm
1154 *Angelines*. Busto. Piedra 42 x 26 x 35 cm
1155 *La Magdalena*. Busto. Terracota policromada. 53 x 64 x 46
1156 *Pedro Cacicedo* Placa relieve. Bronce. 33 x 24 x 5 cm
1157 *Pedro Cacicedo* Placa relieve. Bronce. 32,5 x 23,5 x 1,5
1158 *Lucinda Canales* Placa relieve. Bronce. 28,5 x 25 x 1,5 cm
1159 *Pareja* (P. Cacicedo y L. Canales). Bronce. 31 x 33 x 3 cm
1160 *Virgen. Jacinta González*. Busto. Madera polic. 54x36,5x55,5
1161 *M^o Jesus* Busto. Escayola color. 41x20x24 cm
1162 *Pedro Antonio*. Busto. Mármol. 25 x 22 x 19 cm
1164 *Niño*. Busto. Mármol y piedra 29 x 22 x 28 cm
1165 Sin título (busto con gafas) Busto. 40 x 27 x 30 cm
1166 *Pedro Cacicedo*. Busto. Mármol gris. 41 x 24 x 24 cm
1167 *Don Daniel*. Busto. Bronce. 43 x 28 x 25 cm
1168 *Virgen Bien aparecida*. Escayola. 67,5x68x39 cm
1169 *Novicia*. Busto. Talla. Madera. 56 x 46 x 29 cm
1170 *Ecce Homo* Talla. Madera. 22x22x22 cm
1171 *Pensando en la muerte (monje)* Madera. 60 x 40 x 29 cm
1172 *Virgen con niño*. Talla. Madera. 24 x 24 x 24 cm
1173 *Franciscano*. Madera y marfil. 45x12x10,5 cm
1174 *Dulce Verdad*. (Monje) Madera. 49,5x12,5x19,5 cm
1175 *Pasiego con cuévano* Bronce. 68 x 28 x 32,5 cm
1176 *Yolanda Jimena*. Busto. Madera. 30 x 17 x 18 cm
1177 *La lechera*. Relieve. Barro. 55,5 x 46,5 x 4 cm
1178 *Cabeza de niño*. Escayola. 33x21x19 cm
1179 *Pasiegos pareja*. Escayola color. 71x50x24 cm
1181 *El reposo*. Barro cocido. 36 x 29 x 29 cm
1184 *Rostro de Cristo* Madera policromada. 29x20x11
1188 *Cabeza niña Yolanda Gimena*. Escayola. 30x18x20 cm
1189 *Mausoleo doble*. Escayola. 28,5x36x26 cm
1190 *Desnudo femenino*. Barro policromado. 18,5 x 38,5 x 18 cm
1192 *San Juanito*. Talla. Pino de Holanda. 69 x 37 x 38 cm
1193 *Cristo crucificado* Talla. Madera policromada. 135x84x33 cm
1194 *Piedad*. Talla. Madera. 31 x 98 x 33 cm
1195 *Piedad*. Luneto. Madera policromado. 39,5 x 72 x 5 cm
1196 *Virgen con niño*. Relieve. Terracota. 53,2 x 36,5 x 3,5 cm
1197 *Franciscano (San Antonio)*. Madera. 199x30x26 cm
1198 *El Prendimiento*. Madera policromada. 200x118x17 cm
1199 *Pastorcillo* Escayola. 150x41x62 cm
1200 *Sepulcro de Soto Pidal*. 180x73x29 cm
1201 *Los primeros pasos*. Escayola coloreada. 30 x 85,5 x 37 cm
1202 *Inmaculada*. Barro cocido policromado. 55 x 23 x 15 cm
1203 *Piedad*. Talla. Madera. 53 x 23 x 20 cm
1205 *San Juan*. Terracota policromada. 53 x 53 x 32 cm
1206 *Novicia*. Busto. Escayola policromada. 35,5 x 19 x 11 cm
1207 *Maternidad*. Busto. Piedra 38,8x44x22 cm
1208 *Cruz con Franciscano*. Relieve. Talla dorado. 54 x 50,5 x 6
1237 *Mis padres*. Relieve bronce sobre mármol. 33,5x34,5x5,4 cm
1238 *Judas*. Cabeza. Relieve piedra. 81,5x61x40,5 cm

EN EL MAS

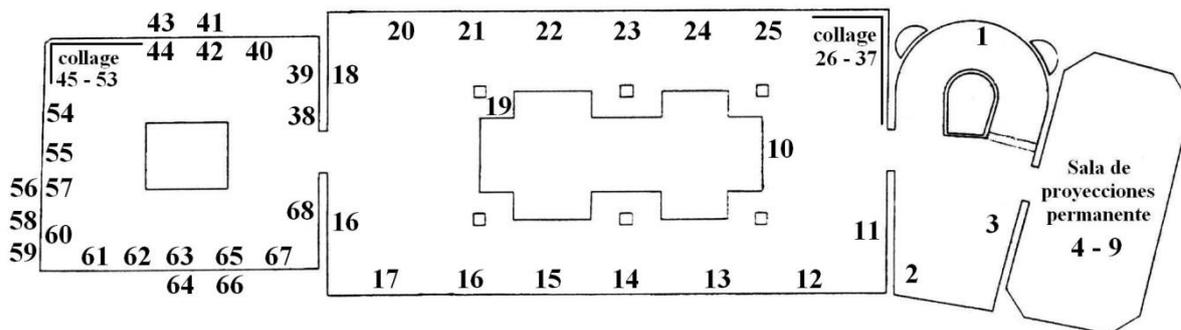
- 1163 *Paria*. Barro cocido. 67x36x37 cm
1180 *El reposo*. Escultura piedra. 44x33x33 cm
1182 *Desnudo masculino (frontal)* Dibujo. Lápiz papel. 105x55 cm
1183 *Desnudo masculino (espalda)* Dibujo. Lápiz papel. 109,5x55,5
1185 *Imagen (boceto)* Talla madera. 22x9x6 cm
1186 *3 figuras (bocetos)* Barro sin cocer.
1187 *Herramientas*.
1191 *Desnudo femenino dormido*. Escayola. 13x40x18 cm
1204 *Inmaculada*. Busto Barro cocido policromado. 38,5 x 44 x 22 (En el MAS para restaurar.)

APÉNDICE 3. Una de las hojas de sala mostrada en sus dos caras, completada con el plano de la planta al principio y el croquis del collage.
(Fuente: MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria)

exposición *Travesía* amazonas1

Comisarios: Salvador Carretero Rebés, Belén Poole Quintana.

Textos: Salvador Carretero Rebés (SCR), Ana Álvarez González (AAG), Alicia Riva Gómez (ARG).

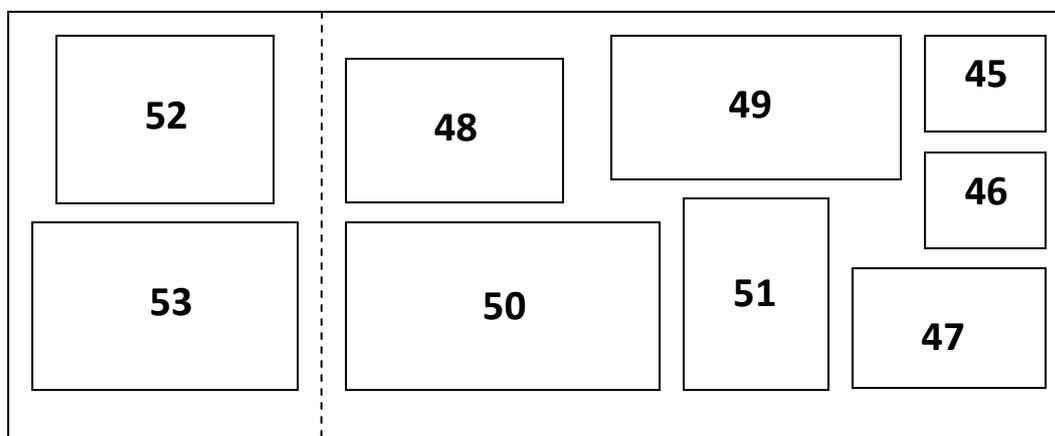


Planta 2.

Nos adentramos en un espacio a modo de instalación, reivindicativo en defensa de la naturaleza y particularmente del Amazonas. Proponemos comenzar el discurso por la derecha, con las obras de Huber y Quirós. **Stephan Huber** (Linderberg, Allgäu, Alemania, 1952), presenta un paisaje titulado *Tre Cime, Nord, Süd, West, Ost* (2001) (nº 38), compuesto de cuatro fotografías en caja de luz de una cima de los Alpes. **Antonio Quirós** (Santander, 1912-Londres, 1984) con *Perro ladrando a la luna* y *Chivo emisario del mal* (1935) (nº 39), obras de influencia surrealista e impregnadas del universo poético y simbólico de Federico García Lorca (1898-1936). La primera toma como escenario la bahía de Santander, para crear una obra donde la premonición de muerte se hace patente: la noche está presidida por la luna que observa y escucha el impotente aullido ahogado del galgo, entre la proyección de sombras desnudas, un árbol sin vida, posible predicción de guerra y muerte, de soledad, aliñado por blancos y verdes metálicos, fríos y gélidos, todos ellos simbolismos presentes en la poesía de Lorca. La presencia de la inestabilidad, a las puertas de la Guerra Civil Española, se hace también patente en la segunda obra, aflorando más evidente el surrealismo *daliniano*; en todo caso, con la desaparición del globo terráqueo engullido por un monstruo entre rocas en destrucción, nos vuelve a mostrar una predicción de muerte, en este caso colectiva y total, muerte y destrucción también lorquianas.

Miki Leal (Sevilla, 1974) nos muestra un paisaje que nos lleva a aspectos interiores con perpetuas dosis naturales (nº 40). A su lado, dos artistas visuales con dos poéticas marinas contemporáneas diferentes. *NoMad* (1998) (nº 41) de **Eva Koch** (Copenhage, 1953) nos muestra un espolón artificial construido por la mano del hombre en Bombay, por el que discurren a diario miles de personas para acercarse a rezar a un islote donde se ubica una mezquita, (si nos giramos, enfrente y bajo la obra de Miró podemos observar una fotografía titulada *Haji Ali* (2003) de dicha mezquita. (nº 66)). *La Mar* (2010) (nº 42) de **Adrián Cuervo** (Gijón, 1981), díptico videográfico que muestra un Mar Cantábrico que trepa hacia el cielo contra toda ley física.

Del arquitecto y pintor, **Juan Navarro Baldeweg** (Santander, 1939), se expone *Paisaje* (1993) (nº 43); tanto desde su faceta de arquitecto como de artista plástico Baldeweg otorga gran importancia a los espacios naturales formando parte de sus obras. **Juan Martínez Moro** (Santander, 1960) aparece representado por tres litografías plegadas en las que representa paisajes y siluetas de bombas y aviones... (nº 44). Completando este mural, se dispone un lienzo de **José Luis Mazarío** (Teruel, 1963) con claras referencias metafísicas (nº 51). **Carlos de Haes** (Bruselas, 1828 – Madrid, 1898) con dos paisajes, *Picos de Europa*, (c. 1874) (nº 53) y *Pinares (San Vicente de la Barquera)* (1872) (nº 50), figura clave en el desarrollo del género del paisaje realista en la segunda mitad del siglo XIX en nuestro país y maestro de otros tantos pintores. Y **Eduardo Gruber** (Santander, 1949), a través de uno de sus formidables dibujos, *A, Abeja, Amor, Aro, Arruga, Azul* (1994); una A que el MAS se apropia de forma experimental recordando la grandeza del Amazonas. [Motivos de conservación del dibujo de Gruber aconsejan que en este espacio puedan exhibirse distintas obras del genial **Agustín de Riancho** (Entrambasmestas, Cantabria, 1841-1929): *El molino* (1889) (nº 52), *Entrambasmestas* (1892) (nº 45), *Entrambasmestas* (1918) (nº 49), *La primavera* (1928) (nº 48) o distintos trabajos de la etapa belga (1862-1884), así como otras obras].

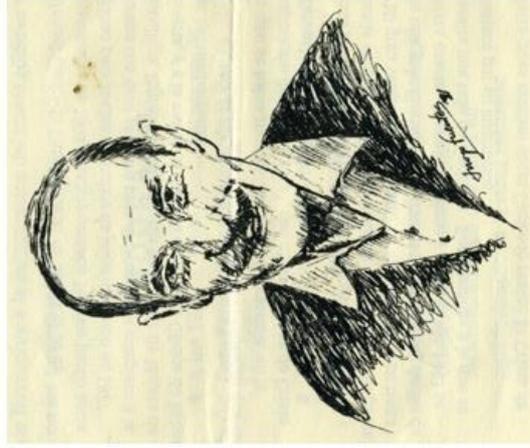


Agustín de Riancho (Entrambasmestas, 1841-1929) donó la obra que contemplamos, *La Cagigona (A orillas del Luena)* (1901–1909) (nº 46), al Ayuntamiento de Santander para formar parte de los fondos del museo en su fundación (1908), obra maestra en su catálogo. Conscientemente regaló una de las pinturas en las que mayor maestría refleja, lienzo que ya tenía pintado en 1901 y que retoma en 1908 con la intención de volver a pintar o repintar el mejor paisaje de que es capaz, óleo que finaliza en 1909: está doblemente firmado, evidencia de su intención. La fuerza del óleo reside en el preciosismo de la pincelada con especial dedicación al celaje con que finaliza la obra, integrando atmósfera y vegetación a través de la diversidad de matices cromáticos y lumínicos y, sobre todo, gracias a las infinitas pinceladas trasversales que rodean el gran roble, así como el interior de su copa. Riancho representa la figura más importante dentro de los paisajistas cántabros y uno de los más destacados a nivel nacional. A sus pies, **Cecilia del Val** (Zaragoza, 1975) *Érase una vez*, (2006) (nº 47), explora la relación del ser humano con su entorno autorretratada como una heroína moderna en claro diálogo con el lienzo de Riancho. *Picos de Europa* (1993) (nº 54) de **Hamish Fulton** (Londres, 1946) es un artista unido al *land art* por el concepto de su metodología. Fulton se considera heredero de la tradición paisajística británica. Su obra fotográfica documenta una serie de cuestiones pertinentes a la caminata que realiza a modo de cuaderno de viaje. La caminata es la propia experiencia artística y al igual que Huber, lo que tenemos presente es el producto de esa investigación más intensa y evocadora que el resultado mostrado. En este caso, estamos ante una obra realizada entre Cantabria y Asturias, dedicada al famoso pico *Naranjo de Bulnes*, icono de los *Picos de Europa*.
(SCR/AAG/ARG)

APÉNDICE 4. Folleto tríplico de la exposición de la Casa-Museo Manuel Cacicado.
(Fuente: MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria)

<p>Manuel Cacicado Canales (Bamio de Fresno, Rasines, Cantabria, 1909 San Román de la Llanilla, Cantabria, 1990) BIOGRAFÍA</p>		
<p>1927 Se inicia como aprendiz en el taller de Moisés de Huerta e ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao.</p>	<p>1967 Se traslada a San Román de la Llanilla (Cantabria), donde fija de forma definitiva su residencia.</p>	<p>1967 Se traslada a San Román de la Llanilla (Cantabria), donde fija de forma definitiva su residencia.</p>
<p>1935 Participa en la exposición de "Unión Arté" de Bilbao, con la obra "Cabeza de Cristo Yacente" y "Meditación".</p>	<p>1968 Se inaugura la estatua del "Obispo Don José Eguino y Treco" en la plaza de su nombre en la ciudad de Santander. Durante esos años, va realizando el paso de "La entrada triunfal del Señor en Jerusalén".</p>	<p>1968 Se inaugura la estatua del "Obispo Don José Eguino y Treco" en la plaza de su nombre en la ciudad de Santander. Durante esos años, va realizando el paso de "La entrada triunfal del Señor en Jerusalén".</p>
<p>1941 Se traslada a Madrid, ingresando en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Obtiene la beca "Carmen del Río" por dos veces y el premio "Anibal Alvarez".</p>	<p>1970 Se instala "El sepulcro de Don Tomás Soto Pidal" en la iglesia de la Virgen del Mar (Santander).</p>	<p>1970 Se instala "El sepulcro de Don Tomás Soto Pidal" en la iglesia de la Virgen del Mar (Santander).</p>
<p>1945 Se traslada a Sevilla, ingresando en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Pierde la oportunidad de ir pensionado a Roma.</p>	<p>1972 Se instala e inaugura las dos piezas monumentales dedicadas al sacerdote Don Daniel: una en la Obra de San Martín y la segunda en la Plaza de San Martín (Santander).</p>	<p>1972 Se instala e inaugura las dos piezas monumentales dedicadas al sacerdote Don Daniel: una en la Obra de San Martín y la segunda en la Plaza de San Martín (Santander).</p>
<p>1948 Se encuentra en Corella (Navarra) como profesor de modelado y vaciado en su Escuela de Artes y Oficios. Se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes con "Novicia" y "Creced y multiplicaos".</p>	<p>1977 Entrega el paso "Jesus con la Cruz a cuestras" a la iglesia de Santa Maria del Puerto de Santoña.</p>	<p>1977 Entrega el paso "Jesus con la Cruz a cuestras" a la iglesia de Santa Maria del Puerto de Santoña.</p>
<p>1952 Entrega la obra "Cristo de la Tercera Caída" a la Hermandad de la Pasión de Pamplona (Navarra) (Realizará una réplica de la misma para la iglesia parroquial de San Román de la Llanilla).</p>	<p>1982 Se inauguran en la plaza de Liendo las obras monumentales dedicadas al Dtor. José Bravo y a Saturnino Candina.</p>	<p>1982 Se inauguran en la plaza de Liendo las obras monumentales dedicadas al Dtor. José Bravo y a Saturnino Candina.</p>
<p>1959 Entrega la "Virgen de la Esperanza" a la Cofradía y Hermandad de Ntra. Sra. de la Esperanza de Santander, así como la lápida de "Don Pedro Gómez de Oreña" en la iglesia de Santa Lucía. La iglesia de Santa Maria del Puerto de Santoña recibe el "Cristo de la Agonia".</p>	<p>1983 Entre finales del año anterior y éste realiza el "Monumento a la Vaca", ubicado en el parque Dtor. Morales de Santander, inaugurándose en el mes de mayo.</p>	<p>1983 Entre finales del año anterior y éste realiza el "Monumento a la Vaca", ubicado en el parque Dtor. Morales de Santander, inaugurándose en el mes de mayo.</p>
<p>1961 Vuelve de forma definitiva a Cantabria, instalándose en Udalla. Realiza una réplica de la "Virgen Bien Aparecida", venerada hoy en el santuario de Somahoz.</p>	<p>1990 Se organiza una exposición retrospectiva-homenaje de su obra en el MAS. Fallece en San Román de la Llanilla (Santander).</p>	<p>1990 Se organiza una exposición retrospectiva-homenaje de su obra en el MAS. Fallece en San Román de la Llanilla (Santander).</p>
<p>1962 Exposición-homenaje a Cacicado organizada en el Monasterio de Santo Toribio de Liebana (Cantabria).</p>	<p>2013 El martes 26 de marzo de 2013 se inaugura la CASA-MUSEO MANUEL CACICADO de San Román de la Llanilla, con una exposición permanente de más de 50 obras legado del escultor, donadas en marzo de 1996 por su hermana doña Mercedes Cacicado Canales.</p>	<p>2013 El martes 26 de marzo de 2013 se inaugura la CASA-MUSEO MANUEL CACICADO de San Román de la Llanilla, con una exposición permanente de más de 50 obras legado del escultor, donadas en marzo de 1996 por su hermana doña Mercedes Cacicado Canales.</p>

Manuel Cacicado (1909-1990)



Casa-Museo Manuel Cacicado
Colección permanente
Ayuntamiento de Santander



OBRAS

Planta 0

Sala 1

Cristo crucificado. 1960.

El Prendimiento. c. 1967.

Busto de Cristo. c. 1967.

Rostro de Cristo. c. 1965.

Sala 2

Desnudo femenino. 1945.

Desnudo femenino. c. 1944.

Desnudo femenino. c. 1943.

Angelinas (Busto). 1944.

La lechera. c. 1982.

Ángeles tañendo instrumentos. c. 1970.

Sala 3

Pedro Cacicedo. c. 1965.

Lucinda Canales. c. 1965.

Pareja (Pedro Cacicedo y Lucinda Canales). c. 1965.

Pedro Cacicedo. c. 1965.

Los hijos del astronauta. 1972.

El reposo. c. 1962.

Gitano. c. 1962.

Pasiego con cuévano (Del Monumento a la

Yaca). 1982-1983.

Cabeza de niño surgiendo de la piedra. c. 1975.

Pedro Cacicedo. 1932.

Pedro Antonio (Busto). 1950

Yolanda Jimena. 1980.

Niño (Busto). c. 1972.

Don Daniel (Busto). 1972.

Retrato de un familiar. c. 1972.

Planta 1

Sala 1

Ecce Homo. c. 1965.

Piedad. c. 1970.

Piedad. c. 1970.

Piedad. c. 1970-1975.

Cruz con Franciscano. c. 1970-1975.

Pensando en la muerte. c. 1970-1975.

Pensando en la muerte. c. 1970-1975.

Relieve de inspiración clasicista. c. 1970-1975.

Relieve de inspiración clasicista. c. 1970-1975.

Relieve de inspiración clasicista. c. 1970-1975.



Sala 2

Virgen con niño. c. 1950.

Los primeros pasos. c. 1950.

Inmaculada. c. 1947-1948.

Inmaculada. c. 1947-1948.

Ascensión. c. 1965-1970



Sala 3

San Juanito. c. 1948.

San Juan. c. 1950.

La Magdalena. c. 1950.

Novicia. c. 1946-1947.

Novicia. c. 1946-1947.

Virgen Jacinta

González. c. 1965.

Virgen Bien Aparecida.

c. 1970.

Virgen con niño. c. 1965.



CASA-MUSEO MANUEL CACICEDO



HORARIOS:

Martes: 17:00-20:00 h. Jueves: 10:00-13:00 h.

DIRECCIÓN:

C/ El Somo, 90. San Román. 39012. Santander

CONTACTO:

Teléfono: 942 34 48 21

Email: asociacionvirgendelmar@hotmail.com

APÉNDICE 5. Cartel informativo sobre la inauguración de la exposición de la Casa-Museo Manuel Cacicedo.

(Fuente: MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria)

CASA-MUSEO MANUEL CACICEDO AYUNTAMIENTO DE SANTANDER



INAUGURACIÓN COLECCIÓN PERMANENTE

26 de MARZO de 2013

11:30 horas

HORARIOS: Martes: 17:00 - 20:00. Jueves: 10:00 - 13:00

DIRECCIÓN: C/ El Somo, 90. San Román. CP: 39012. SANTANDER.

CONTACTO: Telf.: 942 34 48 21 Email: asociacionvirgendelmar@hotmail.com

APÉNDICE 6. Fragmento de la nota de prensa de Eduardo Sanz.

(Fuente: MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria)

El MAS, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, rinde un homenaje al triste y recientemente fallecido artista santanderino Eduardo Sanz (Santander, 1928 - Madrid, 2013), gran creador cántabro de postguerra. Para ello el MAS dedica un pequeño espacio exclusivo en la planta 1 del museo, donde se exhiben dos de las tres piezas que posee en propiedad.

MUJER ENTRE FLORES. (c. 1957), un óleo sobre tabla, de hacia 1957, es la obra más antigua que posee en propiedad el MAS, obra en desarrollo vertical, con un personaje femenino ocupando toda la mitad izquierda, mientras la mitad de la derecha se desarrolla vegetación y flores. Predominan las entonaciones ocre y verdes, en donde se manifiesta un claro recuerdo sobre la obra de Pancho Cossío, así como decididos referentes de la nueva figuración, conectados con la Escuela de Madrid. Es una obra llevada a cabo a punto de finalizar sus estudios en Madrid.

Escultura, de 1967, es una excelente pieza que se encuentra en depósito, perteneciente a una colección particular. Ase trata de una obra plenamente característica de esta época, en realidad una escultura, una caja, que juega con las reflejos e imágenes de los espejos, a modo de simbólico faro.



Muy importante es *CUMPLEAÑOS DE NOVIOS CATÓLICOS*, óleo de 1976, ya de formato grande de acuerdo a las proporciones de Sanz. La obra es plenamente simbolista y de evidente carácter Op-Art, perteneciente a la serie titulada "Cartas de amar" y "Cartas de mar" que Sanz inicia en 1975, como ejemplo de las drásticas rupturas y metamorfosis que siempre se advierten en la trayectoria del pintor. Dejados los espejos, retoma una iconografía querida por él, basada en el mar, lo marino, lo marítimo o lo marinero, y lo que le envuelve, como recuerdo que le suscita su servicio militar en la marina. Con los símbolos y el elemento, construye historias fundamentadas en el mariner Código Internacional de Señales, en textos y mensajes sencillos, simples y cotidianos como cartas de amor. A esta serie pertenece la obra del Museo titulada *Cumpleaños de novios católicos*.

APÉNDICE 7. Fragmento de la plantilla de la ficha técnica de las exposiciones referente a la fase de elaboración del catálogo.
 (Fuente: MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria)

CATÁLOGO	
IMPRESA	
PRESUPUESTO	
TEXTO CRÍTICO	
FOTOGRAFÍAS	
FICHA TÉCNICA	
PDF	
Depósito Legal	
Envío catálogo a colaboradores	
OK	
Otros datos	
ÚLTIMA INFORMACIÓN DISPONIBLE	
PENDIENTE	

OK MUSEO	
OK ARTISTA	
ENTRADA A IMPRESA	
OK IMPRESA	
ENTRADA EN EL MUSEO	

APÉNDICE 8. Versión reducida de la ficha técnica de las exposiciones.
(Fuente: MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria.)

ARTISTA - EXPOSICIÓN	
Fecha inauguración / clausura	
Fecha montaje / desmontaje	

PRELIMINARES		
Carta de invitación		
Seguro		
AXA	Museo	Coleccionista
Vegap	Depósito Legal	ISBN
Solicitudes de Préstamo		

TRANSPORTE	
Empresa	
Entrega (Lugar-fecha)	
Devolución (Lugar-fecha)	
Actas	

MONTAJE Y DESMONTAJE	
Fecha MONTAJE	
Incidencia talleres Entrada	
¿Pintar paredes?	
¿Peana, vitrinas?	
Fecha DESMONTAJE	
Incidencia talleres Salida	

CATÁLOGO	
Entrega a imprenta	
OK artista	
OK museo	
Entrada en el museo	
PDF	
Envío catálogo	

TEXTO CRÍTICO	
Plazo de entrega	
Traducción	
Imprenta	

INVITACIONES	
Entrada a imprenta	
OK museo	
Entrada en el museo	
OK artista	
Entrega en el museo	
Invitación electrónica	
Invitación postal	

SEÑALIZACIÓN	
Envío Señalización	
OK museo	
Fecha instalación	

Rueda de prensa	
Divulgación	

