

DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS núm. 2. 2017



DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS núm. 2. 2017

Diferents. Revista de museus

Diferents. Revista de museus está configurada como un espacio para el encuentro, el debate y la reflexión sobre diferentes aspectos relacionados con la museología. Visibilizar y difundir los museos que por sus características propias podrían considerarse singulares, tanto a nivel nacional como internacional. Difundir las aportaciones del mundo de la investigación y democratizar el conocimiento en el campo de la museología.

Edición

Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC)
C/ Diputació, 20
12192-Vilafamés (Castellón)
Servicio de Publicaciones, Diputación de Castellón. Av. La Vall d'Uixó, 25. 12004, Castellón.

Dirección

Xavier Allepuz Marzà (MACVAC)

Secretaría

María Teresa Pastor Valls (MACVAC)

Consejo de redacción

Diego Arribas Navarro (Museo Salvador Victoria, Rubielos de Mora, Teruel)
Juncal Caballero Guiral (MACVAC)
Josefa Cortés Morillo (Museo Vostell Malpartida, Malpartida, Cáceres)
Gregorio Díaz Ereño (Fundación Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)
Ferran Olucha Montins (Museu de Belles Arts, Castelló)
Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I, Castellón)

Consejo asesor

Alexander Alberro (Columbia University, New York)
María Luisa Bellido Gant (Universidad de Granada)
Román de la Calle (Universitat de València)
Manuelina Maria Duarte Cândido (Instituto Brasileiro de Museus, Brasil)
José Garnería García (MACVAC)
Alberto Martorell Carreño (Presidente ICOMOS, Perú)
Ana Martínez-Collado (Universidad de Castilla-La Mancha)
Massimo Negri (European Museum Academy, Italia)
Wenceslao Rambla Zaragoza (Universitat Jaume I, Castelló)
María Belén Ruiz Garrido (Universidad de Málaga)
Joan Santacana Mestre (Universitat de Barcelona)
Carmen Senabre Llabata (Universitat de València)

Supervisión de textos en inglés

José Javier Juan Checa

Imagen de portada

Exposición del Museu del Disseny de Barcelona, *Distinción. Un siglo de fotografía de moda* (2016). Fotografía: Xavier Padrós.

Diseño y maquetación

Drip Studios

Impresión

Tecnigraf, SA • www.tecnigraf.com

ISSN: 2530-1330

DL: CS 616-2016

Índice

- 6 Chillida-Leku, un lugar donde el horizonte es el arte
Chillida-Leku, a Place where Horizon is Art
Carmiña Dovale Carrión y Ana María Leyra Soriano
- 20 Museo Vostell Malpartida. Memoria de futuro
Museum Vostell Malpartida. Memory of the Future
Josefa Cortés Morillo
- 30 MIAU Fanzara. Un arañazo al destino
MIAU Fanzara. A Scratch to the Destiny
Joan Feliu Franch
- 46 Museo de arte de Pereira: abierto, incluyente y emprendedor
Pereira Art Museum: Open, Inclusive and Enterprising
Álvaro Ricardo Herrera Zárate y Sandra Johana Silva Cañaverall
- 60 Museos inesperados: Hermann Nitsch y Casa Morra
Unexpected Museums: Hermann Nitsch and Casa Morra
Rosalía Torrent Esclapés
- 78 El Museu del Disseny de Barcelona: el patrimoni, un recurs al servei del coneixement, el debat i els reptes socials
The Barcelona Design Museum: Heritage, a Resource for the Service of Knowledge, Debate and Social Challenges
Pilar Vélez
- 90 Promover la educación artística desde los museos y centros culturales
Promote Artistic Education from Museums and Cultural Centers
Gemma Gil
- 104 Obras en movimiento. El Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés y las exposiciones temporales
Artworks in Circulation. The Museum of Contemporary Art Vicente Aguilera Cerni of Vilafamés and the Temporary Exhibitions
Xavier Allepuz Marzà

editorial

Tras la publicación del número uno de *Diferents. Revista de museus*, nos lanzamos a la presentación del segundo, con el que damos un significativo paso hacia el afianzamiento y consolidación del proyecto editorial del MACVAC. Nos abrimos, con él, al ámbito museístico nacional e internacional. El carácter monográfico del primer número de la revista (necesaria mirada hacia nosotros mismos) se vierte ahora en una reflexión sobre otros museos, siempre con ese carácter diferenciador que es la marca de nuestra publicación.

En este nuevo número, los artículos se estructuran en tres bloques. Por una parte, aquellos que abordan el proyecto museístico desde una intervención en el entorno en el que se establecen, caso del Museo Chillida-Leku o el Vostell Malpartida, ejemplos pioneros donde las obras se revisan también en relación con el espacio exterior. Por su parte, el proyecto del Museo Inacabado de Arte Urbano (MIAU) de Fanzara, en el que se interviene sobre las mismas construcciones del lugar, se ha convertido en un elemento de cohesión social y desarrollo económico de su zona.

Los museos desarrollados en el ámbito urbano dotados de características singulares, constituye el segundo bloque de artículos. Es el caso del Museo de Arte de Pereira (Colombia), cuyo germen fue el Centro de Arte Actual, una iniciativa desarrollada por tres mujeres y concebido como una reflexión sobre la propia cultura y motor de nuevas propuestas artísticas. Otros ejemplos, también en el ámbito internacional, que destacan por su singularidad tanto a nivel de contenido como de gestión son el Museo de Hermann Nitsch o el espacio expositivo de Casa Morra, ambos en Nápoles y que se analizan en un único texto. El Museu del Disseny de Barcelona, tras aglutinar las antiguas colecciones de los museos de Artes Decorativas, Cerámica, Textil y de Indumentaria y de Artes Gráficas, ha supuesto un nuevo proyecto museológico en el que cohabitan aquellas colecciones con las nuevas producciones de diseño.

El tercer bloque lo constituirán los dos artículos finales. Uno de ellos centrado en destacar la importancia de la misión pedagógica que los museos deben tener ante la sociedad, tal y como reconoce la legislación nacional e internacional, al mismo tiempo que da a conocer la creación de AVALEM, la Asociación valenciana de educadores en museos. Por su parte, el artículo de cierre constituye un análisis de las exposiciones temporales desarrolladas a lo largo de la vida del MACVAC. Su programación es uno de los medios más eficaces para atraer al público, al mismo tiempo que supone la dinamización del propio museo, explorando nuevas vías de acercamiento del arte contemporáneo a la sociedad.

Queremos finalizar agradeciendo, aquí y ahora, la buena aceptación y crítica que, desde los más diferentes ámbitos, ha tenido el primer número de nuestra revista. Esperamos que con este segundo también podamos seguir contando con todas aquellas personas que hacen del museo ese lugar íntimo de reflexión pero también de aprendizaje vital.



CHILLIDA-LEKU, UN LUGAR DONDE EL HORIZONTE ES EL ARTE

CHILLIDA-LEKU, A PLACE WHERE HORIZON IS ART

Carmiña Dovale Carrión
Profesora de Expresión Gráfica
Escuela de Ingeniería de Gipuzkoa (Universidad del País Vasco)

Ana María Leyra Soriano
Profesora de Estética y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía (Universidad Complutense)

Resumen En el momento de pensar en un espacio expositivo destinado a un único artista, parece lógico que espacio y obra estén directamente vinculados, pero esto no siempre es así. La piel de los museos, con frecuencia, se configura de forma independiente a aquello que se alberga en su interior. Y, ¿qué tiene de particular este museo de Chillida? Chillida-Leku, lugar de Chillida en euskera, es un traje hecho a medida por y para el escultor. La obra y el espacio comparten un mismo lenguaje, y el resultado final es un equilibrio perfecto entre naturaleza y cultura. Por otra parte, la presencia de las lecturas del filósofo Bachelard, que el propio Chillida declara, explica en gran medida las emociones que el visitante experimenta no solo durante la visita a Chillida-Leku sino ante toda la obra de Chillida.

Palabras clave Bachelard, imagen, forma, naturaleza, cultura.

Abstract When one tries to imagine a place to exhibit the works of a single artist, one would expect that place and artist should be somehow connected. However, this is not always the case. Museums are frequently created independently from the pieces they host. So, what is so special about this museum of Chillida? Chillida-Leku, 'Chillida's place' in Euskera, is like a tailor-made suit created specifically both by and for the artist. Work and place share the same language and the final result is a perfect balance between nature and culture. On the other hand, the reading of Bachelard's works, which Chillida himself declares, explains to a great extent the emotions the visitor experiences, not just when he visits Chillida-Leku, but in front of the whole work of Chillida.

Keywords Bachelard, Image, Shape, Nature, Culture.

Chillida-Leku, el museo y el «lugar» de Chillida

En el momento de pensar en un espacio expositivo destinado a un único artista, parece lógico que espacio y obra estén directamente vinculados, pero esto no siempre es así. La piel de los museos, con frecuencia, se configura de forma independiente a aquello que se alberga en su interior. Y, ¿qué tiene de particular este museo de Chillida? Chillida-Leku, lugar de Chillida en euskera, es un traje hecho a medida por y para el escultor. La obra y el espacio comparten un mismo lenguaje, y el resultado final es un equilibrio perfecto entre naturaleza y cultura.

La idea de crear un museo no nace desde el comienzo. La familia Chillida compra el caserío de Zabalaga a comienzos de los 80 con la única intención de restaurarlo. Un cúmulo de circunstancias hacen, sin embargo, que las intenciones cambien. Uno de los factores decisivos es la muerte en 1981 del galerista Aimé Maeght, con el que Chillida tenía una estrecha relación. Maeght se encargaba personalmente de recoger la obra para luego moverla en el mercado. Toda la obra escultórica pasaba por sus manos, pero, con su muerte, Eduardo Chillida comenzó a guardar obra. Y esa necesidad de guardar obra hizo, a su vez, que la familia fuera comprando progresivamente los terrenos colindantes al caserío. En la última fase, se compró, por ejemplo, la campa que actualmente se encuentra en la entrada del museo. Diez años más tarde, en los 90, la idea de museo toma fuerza. En ese momento, Chillida enlaza varios proyectos de obra pública, y será precisamente esa obra la que financie la creación del museo y posibilite que el artista siga guardando obra.

En la obra de Eduardo Chillida, cada gesto tiene su porqué. Es más, la forma más sencilla de expresar una idea será la óptima. Pues bien, el entorno natural de Zabalaga se convierte en Museo Chillida-Leku a través de unos cambios tan bien integrados que apenas son perceptibles; la barrera física existente entre el lugar de veraneo de los Churruca (villa del S. XIX, pista de tenis, jardín francés) y el caserío con la campa donde pastaba el ganado se elimina a través de unos movimientos de tierra y la tala de

algunos árboles. De esa forma, lo que era la finca de recreo queda unida a la finca de trabajo. Y no sólo quedan unidas, sino que la villa perderá todo su protagonismo en favor del caserío, nuevo elemento de referencia del lugar.

El Museo Chillida-Leku es una finca de doce hectáreas situada en el municipio guipuzcoano de Hernani. Consta de cuatro edificios: el caserío Zabalaga, la villa de los Churruca, el edificio de acceso al museo diseñado por el arquitecto Joaquín Montero, y la casa del ya fallecido jardinero de Zabalaga, Joaquín Goikoetxea. Al sur de la finca, la carretera «Barrio de Jauregui» que conecta Donostia con Hernani; al este, una valla que define el límite entre la parte pública y la parte privada del museo; al norte y al oeste, unos límites, principalmente vegetales, separan el museo de otras fincas de características similares.

Los límites vegetales presentes en el museo no se entienden como barreras, sino más bien como filtros. La vegetación sirve tanto para generar subespacios, crear ambientes, como para tapar visuales no deseadas. Las referencias externas quedan entonces atenuadas con el objetivo final de lograr un lugar natural atemporal.

La topografía del lugar está directamente relacionada con el tema de los límites. Desde el punto de acceso, asciende una campa libre de árboles hasta desembocar en un horizonte vegetal en el que se inserta el caserío Zabalaga (Fig. 2).

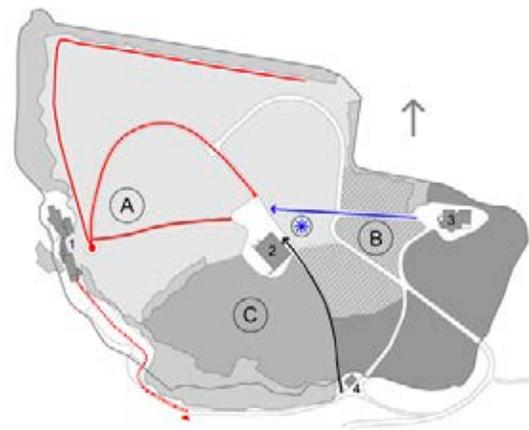


Fig. 1. Planta del Museo Chillida-Leku. Edificios y zonas. Esquema elaborado por Carmña Dovale Carrión.



Fig. 2. Vista panorámica del Museo Chillida-Leku desde el punto de acceso. Fotografía: Alberto Cobo.

Al ascender por la campa y volver la vista atrás, se ve, como era de esperar, el edificio de entrada a una cota más baja. La sorpresa viene con los montes situados al sur de la finca. Estos completan la escena y amplían la dimensión real del museo. Es decir, los límites del lugar no coinciden con los límites físicos de la propiedad, sino que llegan hasta donde la mirada alcanza.

En el Museo Chillida-Leku, el recorrido es libre. No se establecen rígidas rutas a seguir, sino que se invita al visitante a dar un paseo, a ir descubriendo el museo a su ritmo. Se trazan, sin embargo, varios caminos de referencia poco antes de la apertura del museo. Esos caminos materializan nuevos límites y están también relacionados con la topografía del lugar, ya que pretenden proporcionar distintos puntos de vista. «Los recorridos de la vida, las señales, las huellas de la vida, eso son los caminos, huellas de vida» (Huici, 1991: 22).

Desde el punto de llegada emergen tres caminos. Su anchura y materialidad son indicadores de su carácter (Fig. 3). Está el camino principal, el lento y el rápido. El camino principal, asfaltado y de anchura considerable, dibuja una curva

hacia la izquierda y vuelve a ir hacia la derecha para desembocar en el caserío Zabalaga. El camino lento sigue, en parte, el límite oeste de la finca hasta unirse, más tarde, con el camino principal. Es estrecho y poco frecuentado, pero ofrece puntos de vista sorprendentes. El camino rápido es un camino de corcho que une mediante una recta el edificio de la entrada con el caserío Zabalaga.

El espacio expositivo exterior es continuo aunque presenta tres zonas diferenciadas (Fig. 1). La primera, zona A, es una campa abierta libre de árboles que ocupa aproximadamente la mitad de la superficie de la finca. La segunda zona, zona B, mucho menor en extensión y próxima al caserío, está llena de árboles y, por tanto, de sombras. La tercera zona, zona C, es otra campa libre de árboles. Las tres convergen en el edificio principal, el caserío Zabalaga. Es como si el visitante se desplazara por el museo para ver el caserío desde distintos puntos de vista.

El éxito de la zona expositiva al aire libre radica en la manera de colocar las obras. Las esculturas tienen una materialidad, forma y dimensión muy diversas. Por esa razón, no pueden insertarse



Fig. 3. Los caminos: camino lento, camino principal y camino rápido. Fotografías: Carmiña Dovale Carrión.



Fig. 4. *Lotura XXXII*, 1998. Fotografía: Carmíña Dovale Carrión.

de manera aleatoria en el paisaje. Las que tienen mayor «peso visual» necesitan un ámbito de acción mayor a su alrededor; es el caso de *Lotura XXXII*, de 1998 («Lotura» es unión en euskera). Sin embargo, las pequeñas pueden colocarse más cerca las unas de las otras.

En la zona A, como norma general, las obras de pequeño formato se colocan cerca de los caminos y se orientan hacia el visitante, mientras que las obras de gran formato están más alejadas de los caminos y se orientan hacia la parte baja de la finca, hacia el edificio de acceso. La pieza central de la zona A es *Buscando la luz I* (1997). Nace del césped en una región situada entre el camino principal y el rápido. Desde el punto de entrada al museo, la obra se muestra tal cual es: tres planchas de acero que forman una «u» en planta. Pero, a medida que avanzamos por el camino principal, dejamos de ver ese acceso de la obra. Y lo que era una obra «habitabile» se convierte en una obra de acero aparentemente sólida. En ese

momento, el camino principal desemboca en el caserío Zabalaga. Llegamos a la zona B, al bosque.

En una época en la que arquitectura genera espectáculo, Eduardo Chillida transforma un caserío vasco del S. XVI en museo. Esa elección es muestra de su fuerte vínculo con la tierra vasca, de su austeridad y su silencio. La unión entre caserío y espacio expositivo se produce a través del tratamiento del suelo inmediatamente próximo al caserío. Se construye una plataforma continua que abraza las fachadas oeste y norte para conducir al visitante proveniente de la zona A hacia el porche situado en la fachada este. La textura de la plataforma entra además en sintonía con las fachadas de mampostería.

La llegada del visitante a la fachada norte del caserío coincide con su llegada a la zona B del museo. Ahora las obras se intercalan entre los árboles y los caminos ya no están trazados, sino que se excavan de manera natural en el césped. Habría que destacar un lugar dentro de esa zona.



Fig. 5. Fachada norte del caserío Zabalaga y *Topos V*, 1985. Imagen procedente del Archivo Municipal de Hernani.



Fig. 6. Fachada sur del caserío Zabalaga. Fotografía: Carmiña Dovale Carrión.

Se trata de un claro en el bosque situado justo delante de la fachada norte. En el suelo, una gran circunferencia de piedra marca el lugar por donde han pasado obras como *Homenaje a Hokusai* (1992), *Erregetoki* (1995) o *Bersarkada XIV*, de 1997 (Fig. 5).

Una vez atravesado el bosque, nos adentramos en un lugar de características similares a la zona A. Por ello, el esquema del recorrido sería A-B-A. Si la campa A era ascendente, ésta es descendente. Tanto la fachada este como la sur están orientadas a esta zona. Las fachadas oeste y norte estaban vinculadas a una plataforma de piedra; sin embargo, la fachada sur nace directamente del césped, marcando una distancia con el espectador. No se trata de que el visitante se acerque a la fachada, sino de que la vea a lo lejos. De hecho, se aprovecha la presencia de un árbol para colocar un banco y generar un mirador hacia el caserío (Fig. 6). Es el final del recorrido.

El proyecto del Museo Chillida-Leku se hizo con tiempo. Diez años de reflexión a lo largo de los cuales el escultor siguió trabajando su obra. El tiempo transcurrido se hace patente en la escucha al lugar y en la delicadeza de los cambios realizados. Buen ejemplo de ello es la intervención llevada a cabo en el caserío Zabalaga. El aspecto exterior del caserío se mantiene prácticamente intacto, a excepción del portón y de la modificación de algunos huecos de fachada. Se conserva, por tanto, en gran medida,

la apariencia que el edificio tenía en el pasado. Sin embargo, espacialmente, el caserío no tiene nada que ver con lo que fue. Pasemos al interior.

Eduardo Chillida entiende la línea como algo vivo; y por ese motivo, genera, tanto en su obra bidimensional como tridimensional, límites difusos. Pero, en este caso, al interior del caserío Zabalaga, el escultor se encuentra con un límite rígido infranqueable: se trata de un muro de piedra construido en el S. XVII que va de suelo a techo y divide el edificio en dos partes. Ante esa situación, Chillida perfora el muro a través de una semicircunferencia central, de modo que los dos espacios queden conectados. Si tomamos en cuenta la geometría de la planta, el recorrido desde la puerta de entrada de la fachada este hasta el centro del arco es diagonal. Al prolongar esa línea llegamos a un punto donde el muro vuelve a romperse; es la puerta-ventana de la fachada oeste (Fig. 9).

En el momento de las obras, y al desescombrar y percibir la magnitud del espacio y la importancia de la estructura, Chillida decide que el «espacio» debe permanecer en el interior de ese lugar. Pues bien, la presencia del muro se convierte en excusa para plantear dos espacios, previo y posterior al mismo, de características espaciales totalmente diferentes. En la zona de acceso, se mantiene el forjado de la primera planta. Pero, una vez atravesado el arco central, el espacio estalla. El forjado de la planta primera



Fig. 7. Maqueta del caserío Zabalaga realizada por Carmuña Dovale Carrión. Fachada norte y oeste. Fotografía: Alberto Cobo.

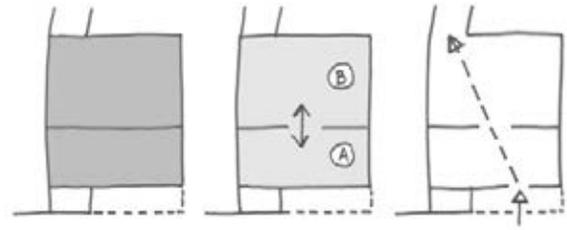


Fig. 9. Cambios llevados a cabo en la planta del caserío Zabalaga. Esquemas elaborados por Carmuña Dovale Carrión.

desaparece y el espacio es continuo de suelo a techo, dando así un enorme protagonismo a la estructura de madera.

Al interior del arco, y mirando hacia arriba, se percibe la espacialidad del lugar. Es el punto desde donde pasamos de un espacio comprimido a uno expandido (Fig. 10). El muro es el nuevo límite entre dos espacios de dimensión y características lumínicas radicalmente diferentes. Pero, para que la transición de espacios no sea tan brusca, se propone un recorte rectangular previo pegado a la pared divisoria y alineado con el arco central, que filtre, en la primera zona oscura, parte de la luz proveniente del lucernario. Ese recorte también sirve para crear el recorrido en la planta primera (Figs. 11 y 12).

Este caserío-escultura permite, por su dimensión, que el visitante pueda aprehender el espacio vacío central desde puntos de vista muy diferentes. Lo intuirá desde la entrada, le sorprenderá desde

el arco central, se meterá dentro y podrá también observarlo desde el primer piso.

Cuando el visitante accede a la primera planta, tiene, primero, una visión directa del gran espacio central. Luego, atraviesa el muro divisorio (Fig. 13) y sigue la geometría del pequeño recorte hecho en el forjado. En esa segunda fase, pierde todo el contacto con el espacio central. Finalmente, una ventana colocada en el muro divisorio marcará el final del recorrido en el interior del caserío (Fig. 14). A través de ella, el espectador volverá a tener un contacto visual con el espacio central y, a través del portón de la fachada oeste, llevará su mirada hacia el exterior del edificio, hacia la campa libre de árboles de la zona A.

Chillida no quiere un museo siempre igual. Plantea un museo al aire libre donde el entorno cambia de aspecto según la estación del año y el momento del día. Nadie verá dos veces el mismo museo. «Me interesa el proceso que siguen las cosas todas para pasar de un estado a otro. Crecimiento, evolución, desarrollo, etc. En general, todos los procesos en los cuales uno de los actores es el tiempo. Los resultados parciales no me interesan en sí, sino en función de las relaciones entre ellos» (Chillida, 2005: 49). El tiempo es otro límite más, al igual que la vegetación, los caminos o la topografía. Un límite difuso que apenas percibimos, pero que deja su huella en la obra. De hecho, los materiales expuestos a las inclemencias del tiempo se transforman. Y esto quizás no sea lo mejor de cara a su conservación, pero hay que admitir que

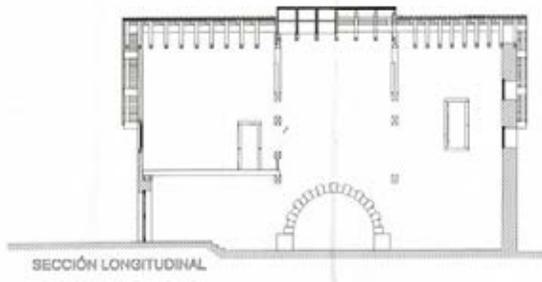


Fig. 8. Sección del caserío Zabalaga. Plano elaborado por el arquitecto Joaquín Montero.



Fig. 10. Vista desde el interior del arco central del muro divisorio del caserío Zabalaga. Fotografía: Alberto Cobo.

así el espectador siente la obra mucho más cercana. Llega incluso a identificarse con ella.

El trabajo con los elementos y «el aroma del conocimiento»

Entrar en Chillida-Leku provoca en el visitante una inmediata sensación de paz y de libertad. Las rutas, los paseos, están abiertos para que el caminante se adentre por ellos y explore el espacio. Árboles, césped, esculturas se nos muestran pausadamente, sin aparente orden preestablecido, invitando al visitante a que inicie una especie de aventura

personal en su relación con el paisaje. Pronto nos encontramos con las esculturas. Allí la mano del hombre siempre se hace presente, pero no para interrumpir el curso de la naturaleza, sino para comprometerse con ella. En 1956 Chillida realiza su primera exposición individual en París. Allí, en la Galería Maeght expone veintisiete esculturas y el filósofo Gastón Bachelard (1884-1962) escribe *El cosmos del hierro* en la revista *Derrière le miroir*. En 1970 la editorial PUF publica una recopilación de sus escritos dispersos y los agrupa bajo un título, *El derecho de soñar* que recoge una frase suya en la que se define «más que como un filósofo atareado



Fig. 11. Iluminación del muro divisorio central a través del recorte del forjado de la primera planta. Fotografía: Alberto Cobo.



Fig. 12. Primera planta. Maqueta del caserío Zabalaga realizada por Carmiña Dovale Carrión. Fotografía: Alberto Cobo.



Fig. 13. Paso de la primera a la segunda estancia en la primera planta del caserío. Fotografía: Giuliano Mezzacasa.

como un pensador que se otorga el derecho de soñar» (Bachelard, 1985). En ese libro póstumo encontramos, reeditado, *El cosmos del hierro*. Chillida nos relata su admiración por Bachelard y lo decisivo de aquel encuentro con el filósofo francés diciendo:

Conocía a Bachelard a través de sus libros y cuando Aimé Maeght me preguntó que quién querría que escribiera en mi primer catálogo, en el año 1956, inmediatamente le nombré. Fue casi un milagro que aceptara hacerlo, pero después de conocerme escribió un texto, *El cosmos del hierro*, que me emocionó. Volví a releer su obra todavía con más interés y con más profundidad y he sacado muchas consecuencias nuevas que no había sacado antes, cosa que me ha pasado con otros autores, porque la cultura es universal. (Chillida, 2005: 93)

La presencia de las lecturas de Bachelard explica en gran medida las emociones que el visitante experimenta no solo durante la visita a Chillida-Leku sino ante toda la obra de Chillida. El filósofo francés aporta con su pensamiento una manera evidente de explicar nuestras relaciones con las imágenes. Para él la imagen no es una copia o una representación duplicada de un original previo en cuya realidad consiste el valor de la copia, sino que la imagen tiene valor por sí misma, un valor ontológico, un valor que consiste precisamente en ser imagen. Y son las imágenes, las que pueblan nuestro mundo de



Fig. 14. Ventana recortada en el muro divisorio de piedra. Fotografía: Carmña Dovale Carrión.

seres humanos imaginativos, las que nacen a partir de la función creadora de la imaginación y de profundas y ancestrales experiencias humanas.

En *El cosmos del hierro* Bachelard decía acerca de la relación del artista con la materia: «el verdadero herrero no puede olvidar los sueños primitivos. El ensueño concreto lo domina. Todo en él deviene historia, larga historia» (Bachelard, 1985: 60)

¿De qué historia estamos hablando? ¿Cuál es el largo relato, la lejana memoria a los que Bachelard se está refiriendo cuando comenta su admiración por Chillida? Toda la obra de Bachelard oscila entre las investigaciones de un filósofo racionalista y las de un defensor del lado imaginativo del ser humano. Catedrático de Historia de la Ciencia en la Sorbona, es la suya una concepción del conocimiento en la que no prima la superioridad

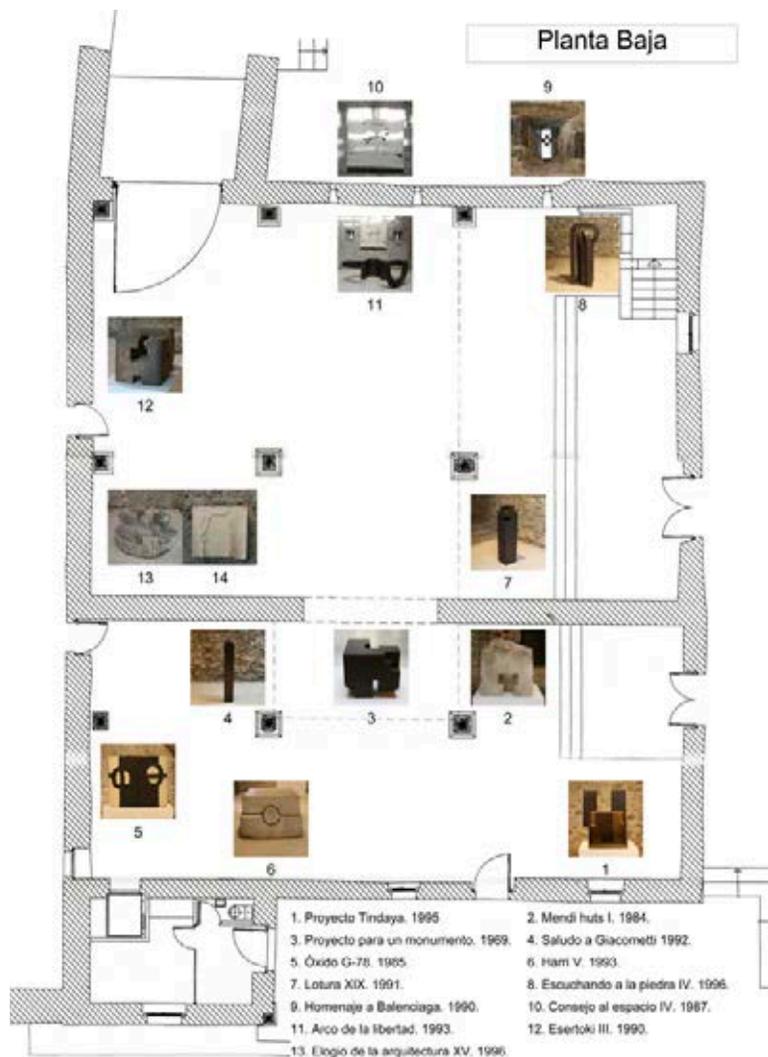


Fig. 15. Obras presentes en la planta baja del Museo Chillida-Leku (2010). Esquema realizado por Carmaña Dovale Carrión.

de la razón sobre el resto de las facultades humanas, sino el ensamblaje íntimo entre razón analítica y ensueño creador. Sus libros hablan de un concepto: *rêverie*, la ensoñación, un estado de semiconsciencia que caracteriza el estado creativo, y en ese estado creativo las imágenes de la materia con las que el artista está directamente relacionado desde la infancia, fluyen, emergen para dar forma a sus obras. En *El cosmos del hierro* Bachelard dice:

Chillida quiere que el hierro nos revele realidades aéreas. En el pueblo de la costa vasca donde vive, va a edificar sobre un peñasco frente al mar una antena de hierro que debe vibrar a todos los movimientos del

viento. A ese árbol de hierro que hará crecer del peñasco lo llama *El peine del viento*. Por sí solo, en su pico aislado, el peñasco respondería masivamente a las fantasías de la tempestad. El hierro multiplicado en sus ramales por el martillo soñador dará toda su amplitud a la cabellera del viento (1985: 58).

La idea del proyecto de Chillida sorprende y admira a Bachelard, pero el proyecto tiene ya una larga trayectoria de la que el *Peine del viento* que se enfrenta a la inmensidad en la costa de la ciudad de San Sebastián es solo uno de los múltiples resultados, de las numerosas esculturas que bajo el título *El peine del viento* salen de las manos del artista. «No se ve sino lo que se tiene dentro del ojo» (Chillida, 2005: 66) nos alerta Chillida; por su parte Bachelard habla de «La inmensidad íntima» y la define como «una categoría filosófica del ensueño... la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera

del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito» (Bachelard, 1975: 220).

Cuando contemplamos atribuimos vida y contenidos emocionales a las formas inertes, empatizamos, nos proyectamos en el entorno. El artista crea un universo poblado de imágenes no meramente subjetivas, sino transubjetivas. Son imágenes emanadas de un fondo común, ancestral, inconsciente. Se podría hablar de un inconsciente colectivo cultural en el que imágenes arquetípicas se comportan como patrones de comprensión de lo real, subyacentes a las estructuras mentales de cada uno de nosotros. Bachelard, influido por la psicología jungiana, expresa que lo que nos afecta

es la imagen psíquica, la figuración simbólica de procesos tanto subjetivos como objetivos. Todo cuanto nos rodea no es solo lo que es, sino también un símbolo. Los procesos de simbolización tienen su origen en los contenidos inconscientes de todo ser humano, porque cada cosa encierra en sí misma algo desconocido, un misterio. Es precisamente ese misterio el que nos impresiona siempre ante las creaciones de Chillida. Bachelard habla del herrero, del símbolo mítico del herrero portador de esa memoria ancestral, de ese sueño diríamos de la especie humana. Pero además del legado cultural europeo en el que reconoceríamos a Hefesto, el mítico herrero de los poemas homéricos, existe en el País Vasco un fondo preindoeuropeo, autóctono, que puebla de númenes y genios el imaginario colectivo. Se trata de un fondo que podríamos decir que está pegado a la tierra y al sustrato anímico de sus habitantes.

Yo soy de los que piensan, y para mí es muy importante, que los hombres somos de algún sitio. Eso de creernos que no somos de ningún sitio, que lo moderno es ser de Nueva York o París, porque vives allí, no. Los hombres somos de un lugar. Ahora bien, lo ideal es que seamos de un lugar, que tengamos las raíces en un lugar, pero que nuestros brazos lleguen a todo el mundo, que nos valgan las ideas de cualquier cultura. Pero que los hombres somos de un lugar es evidente, los hombres y todos los demás animales somos de un lugar concreto, ni mejores, ni peores. Todos los lugares son perfectos para el que está adecuado a ellos, y yo aquí, en mi País Vasco, me siento en mi sitio, como un árbol que está adecuado a su territorio, en su terreno pero con los brazos abiertos a todo el mundo. Yo estoy tratando de hacer la obra de un hombre, la mía porque soy yo, y como soy de aquí esa obra tendrá algunos tintes particulares, una luz negra que es la nuestra. (Chillida, 2005: 86)

En muchas ocasiones Chillida se reafirma en esta convicción: es como un árbol, enraizado, aspirando el aire, la luz y la tierra de su «lugar». Un lugar en el que el fondo intemporal de leyendas de la tierra se puede evocar también a partir de la obra de nuestro escultor. La insistencia en los

peines del viento, numerosísimos en las variantes que el hierro nos ofrece (23 esculturas y numerosas obras en papel) nos recuerda que existe en el País Vasco una diosa de la fertilidad, la diosa Mari: ella domina y encadena la tempestad; ata y desata los vientos; se la describe con su cabeza rodeada por una corona de fuego y su atributo mágico es un peine con el que se la puede ver alisándose sus cabellos en las grutas. Mari unifica los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra. Expresa simbólicamente la multiplicidad de lo real y su fuerza radica en que es un principio a la vez integrador y creador. Las palabras de Eduardo Chillida nos sugieren la profundidad de su obra y las dimensiones de su pensamiento.

Mi escultura *El peine del viento* es la solución a una ecuación que en lugar de números tiene elementos: el mar, el viento, los acantilados, el horizonte y la luz. Las formas de acero se mezclan con las fuerzas y los aspectos de la naturaleza, dialogan con ellos; son preguntas y afirmaciones. Quizá están ahí para simbolizar a los vascos y a su país, situado entre dos extremos, el punto en el que acaban los Pirineos y empieza el océano. (Chillida, 2005: 78)

En *El peine del viento II* vemos, en una imagen, articuladas todas las posibles imágenes de la tierra, del agua, del aire y del fuego en el hierro. Vemos además la cabellera y el arado. Todos los símbolos de Mari están presentes en la obra, que los evoca. Desde el comienzo de la serie, la imagen arquetípica late en cada una de sus variantes porque es la imagen del ser humano que se enraíza en su tierra, que crea a partir de un fondo ancestral que alienta en toda su creación. Él mismo lo explica muy pronto a su vuelta de París:

Todos esos años en París fueron tremendos para mí, pero magníficos, espléndidos y muy duros también; allí descubrí cosas que han sido importantes, Bergson, por ejemplo, y todo lo que me llegó a través de la literatura francesa. Todo aquello me creó una especie de sensación de estar actuando un poco condicionado por el ambiente y el medio. [...]



Fig. 17 Estudio *Peine del Viento II*, 1959.

Recuerdo que al llegar, oler y ver la mar desde el tren me hizo sentirme profundamente ligado a mi país. Comprendí que yo era un árbol de aquel sitio, que aquella era mi atmósfera vital. (Chillida, 2005)

Chillida-Leku, muchos años más tarde, será «el lugar» donde esa fusión del ser humano Chillida y su tierra se hacen más vivibles y comunicables. Mucho más que un museo se trata de una obra de arte y como tal una de sus características consiste en procurarnos una pedagogía de la existencia, su eficacia es transformadora. Nos sitúa frente a valores de la existencia como autenticidad, respeto, tolerancia, libertad, paz. Juega con el tiempo, ya que nos invita a pasear, a deleitarnos haciendo nuestro un recorrido libremente elegido, y con el espacio,

poetizándolo, poniendo en imágenes las palabras que ya un día Rilke concibió para dar existencia de inmensidad al árbol que se contempla:

El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas:
Si quieres lograr la existencia de un árbol,
Invístele de espacio interno, ese espacio
Que tiene su ser en ti. Cíñelo de restricciones.
Es sin límites, y sólo es realmente árbol
Cuando se ordena en el seno de tu renuncia-
miento.

(Rilke: Poemas de junio de 1924)

Por otra parte, la casa, el caserío, es el espacio/refugio del creador. En el caso de Chillida-Leku no resulta cualquier casa ese refugio. El caserío Zabalaga es también un caserío cargado de historia

que se restaura en un trabajo de recuperación y vaciado a la vez. De actualización volcada en un presente de vida con vistas a evocar un pasado que configura e insiste en el presente para plenificarlo. El visitante puede llegar al caserío después de visitar una por una las grandes esculturas; después del recorrido y del disfrute con las esculturas integradas en el paisaje, todavía encuentra una escultura más, pues el caserío es una nueva obra, un nuevo espacio sentido y remodelado por Chillida al compás del latir de sus muros. La madera, la piedra, el hierro, están de nuevo allí, acogiendo. La nueva obra de arte, el caserío, acoge pequeñas obras de arte y dialoga con ellas. Ninguna disonancia, ningún sobresalto, si acaso la sorpresa ante tanta armonía.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston (1985) *El derecho de soñar*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston (1975) *La poética del espacio*, (Trad. Ernestina de Champourcin) 2ª edición en español de la octava en francés, México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, Gaston (1994) *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México: Fondo de cultura Económica.
- BARANDIARAN, José Miguel de (1979) *Mitología vasca*, San Sebastián: Txertoa.
- CARANDENTE, Giovanni (2003) *Chillida. Open-air sculptures*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- CHILLIDA, Eduardo (1994) *Preguntas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- CHILLIDA, Eduardo (1998) *Chillida, doctor honoris causa*. Bilbao: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y de Ingenieros de Telecomunicación.
- CHILLIDA, Eduardo (2004) *Aromas*. Hernani: Museo Chillida-Leku.
- CHILLIDA, Eduardo (2005) *Escritos*, Madrid: La fábrica.
- CHILLIDA, Susana (2003) *Elogio del horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida*. Barcelona: Ediciones Destino.
- COBO, Alberto, CHILLIDA, Ignacio (2014) *Eduardo Chillida. I (1948/1973). Catálogo razonado de Escultura*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea.

- DOVALE CARRIÓN, María del Carmen (2016) *Stratégies formelles dans le langage compositionnel d'Eduardo Chillida. Estrategias formales en el lenguaje compositivo de Eduardo Chillida*. Tesis doctoral. Directores Dra. Ana Azpiri y Dr. Manuel Iñiguez. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián. < <http://hdl.handle.net/10810/20853>>
- GIRALT-MIRACLE, Daniel; JARAUTA, Francisco y MARZÁ, Fernando (1997) *Chillida-Leku*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- ESCRITURA E IMAGEN, (2014) Volumen 10, número especial. *Homenaje a Chillida. Caminos de encuentro entre el pensamiento y el arte*, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, ISSN 1885-5687.
- HUICI, Fernando (1991) *Elogio del horizonte*. Gijón: Caja de Ahorros de Asturias.
- JUNG, Carl Gustav (1983) *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona: Paidós.
- PAZ, Octavio, Eduardo CHILLIDA, and Gisèle MICHELIN (1979) *Chillida*. Paris: Maeght Éditeur.
- SELZ, Peter (1985) *Chillida: Two public spaces in the Basque Country*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzza - Gobierno Vasco.
- UGARTE, Luxio (1995) *Chillida: dudas y preguntas*. Donostia-San Sebastián: Erein Argitaletxea.

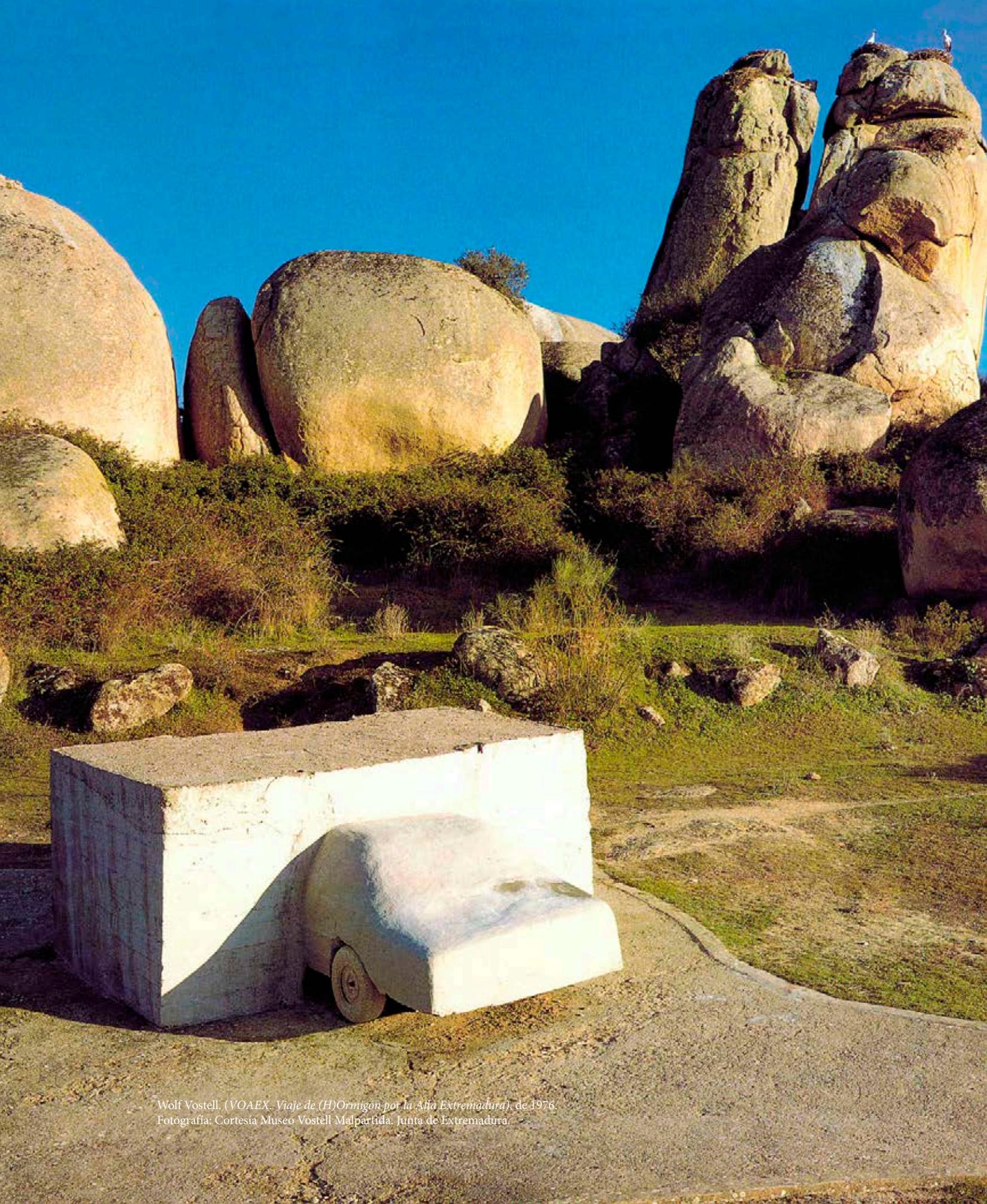
Recibido el 7 del 7 de 2017

Aceptado el 6 del 9 de 2017

BIBLID [2530-1330 (2017): 6-19]



Fig. 16. *El Peine del viento XIX*, en Chillida-Leku.



Wolf Vostell, (*VOAEX. Viaje de (H)Ormigón por la Alta Extremadura*), de 1976.
Fotografía: Cortesía Museo Vostell Malpartida. Junta de Extremadura.

MUSEO VOSTELL MALPARTIDA. MEMORIA DE FUTURO¹

MUSEUM VOSTELL MALPARTIDA. MEMORY OF THE FUTURE

Josefa Cortés Morillo

Técnico de Arte del Museo Vostell Malpartida

- Resumen Wolf Vostell conoció Los Barruecos de Malpartida de Cáceres en abril de 1974. El artista se sintió interpelado por la hermosura del paisaje y el Museo Vostell Malpartida fue su respuesta. Recientemente, ha celebrado sus primeros cuarenta años de andadura. Su proyección hacia el futuro podría residir en una vuelta a los orígenes, profundizar en su carácter de espacio para el aprendizaje, la experimentación y el diálogo, entre artistas y con el público.
- Palabras clave Museo Vostell Malpartida, arte, naturaleza, tradición, vanguardia, conciencia, memoria.
- Abstract Wolf Vostell knew Los Barruecos of Malpartida de Cáceres in April 1974. The artist felt challenged by the beauty of the landscape and the Museum Vostell Malpartida was his response. Recently, it has celebrated its 40th anniversary. Its projection towards the future could be a return to the origins, delving into its character as a space for learning, experimentation and dialogue, between artists and the public.
- Keywords Museum Vostell Malpartida, Art, Nature, Tradition, Avant-Garde, Awareness, Memory.

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura* (HAR 2013-41961-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.



Desencofrado de V.O.A.EX. (*Viaje de (H)Ormigón por la Alta Extremadura*) el 30 de octubre de 1976.
Fotografía: Cortesía Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura.

El Museo Vostell Malpartida (MVM) cumplió cuarenta años de andadura el 30 de octubre de 2016. Y utilizo el término *andadura* en vez de la palabra *existencia* porque la idea de museo ya habitaba en la cabeza de Wolf Vostell desde, al menos, un par de años antes de aquella tarde de otoño de 1976, cuando tuvo lugar el desencofrado y presentación al público de la escultura V.O.A.EX. (*Viaje de (H)Ormigón por la Alta Extremadura*)².

2 El Museo Vostell Malpartida ha producido la exposición «V.O.A.EX. Un viaje de Wolf Vostell. 40 años de un museo sin muros», para rememorar aquel atrevimiento, la energía creadora de Wolf y Mercedes Vostell y la audacia de un pueblo que acogió en su seno un proyecto de Arte y Vida único e irrepetible.

Con un carácter divulgador y reivindicativo, se ha planteado una exposición «en proceso» y «participativa» para enlazar con el carácter procesual de la escultura de Vostell. Por ello una de las secciones de la muestra se remonta hasta los meses anteriores al acontecimiento, a través de documentos, bocetos de la escultura o diez cuadros-objeto de carácter preparatorio sobre el concepto del museo.

Se documenta, además, el proceso mismo de creación de la obra y su instalación en Los Barruecos el 30 de octubre de 1976.

La exposición evoca también la historia del coche que hoy se encuentra aprisionado en Los Barruecos, un Opel Admiral que ya había sido utilizado por Vostell en dos de sus happenings. El campo de acción del discurso expositivo es amplio y exige plantear una visión global de una obra inseparable de nuestra identidad colectiva. Con este propósito se analizan otras esculturas en las que Wolf Vostell ha hormigonado automóviles en Europa, América y Asia.

La sección de la exposición que destaca por su singularidad es un espacio destinado a exhibir fotografías de visitantes junto a la emblemática escultura «V.O.A.EX.». En referencia al espíritu participativo que se respiró en octubre de 1976 estas imágenes se han venido recibiendo a través de una convocatoria pública, y pueden continuar enviándose para formar parte de una exposición «en proceso» que irá creciendo y evolucionando a medida que se sucedan los días.



Vista aérea del Monumento Natural de Los Barruecos. En primer término, el Museo Vostell Malpartida.
Fotografía: Cortesía Museo Vostell Malpartida, Junta de Extremadura

La historia de su evolución, como punto de encuentro entre artistas y de éstos con el medio rural y la naturaleza en momentos de una presencia inexistente del arte contemporáneo internacional en Extremadura y en gran parte de España, ha sido contada al detalle por voces más experimentadas que la mía³ que han conocido de primera mano los acontecimientos que, por fortuna, nos han traído hasta aquí. No obstante, resulta difícil trazar la sen-

³ No puede dejar de mencionarse en este punto la multitud de trabajos de referencia en forma de ensayos y trabajos de investigación sobre la vida, la obra y la historia del Museo Vostell Malpartida realizados por María del Mar Lozano Bartolozzi, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, y por José Antonio Agúndez García, director gerente del Museo Vostell Malpartida.

da por la que va a transitar este texto sin hacer memoria, un ejercicio que se nos antoja más imprescindible aún en estos momentos de obsolescencia programada para la Historia.

Describir el museo tal y como el público puede visitarlo hoy en día resulta relativamente sencillo. Ocupando el espacio de un lavadero de lanas de la segunda mitad del siglo XVIII encontramos tres colecciones de arte contemporáneo: Wolf y Mercedes Vostell, Fluxus-Donación Gino Di Maggio y Artistas Conceptuales, además de una sucesión en el tiempo de exposiciones temporales. Es posible también visitar el Centro de Interpretación de las Vías Pecuarias e Historia del Lavadero de Lanas y el Archivo Happening Vostell, abierto a la investigación. Sin que el orden de factores

altere el resultado de la visita –o sí, nunca se sabe...–, es necesario conocer las esculturas⁴ instaladas en medio de la naturaleza, entre las peñas del Monumento Natural Los Barruecos⁵.

Pero, más allá del conocimiento de sus colecciones y de sus posibilidades para investigar sobre las vanguardias de la segunda mitad del siglo xx y la historia del lugar, el Museo Vostell Malpartida es un lugar que conmueve.

Siempre inesperado, puede resultar un refugio de recogimiento e introspección; también, un espacio para el azar o el humor e, incluso, un lugar que nos lleva a la desazón. Desde sus salas podemos transitar entre los sonidos de la Naturaleza y los ruidos de la vida cotidiana, mezclándose, dialogando, invitándonos a identificarlos con los de nuestra propia vida. Sin apenas darse cuenta, el visitante tiene a su disposición un despliegue de herramientas posibles para el auto conocimiento y la reflexión.

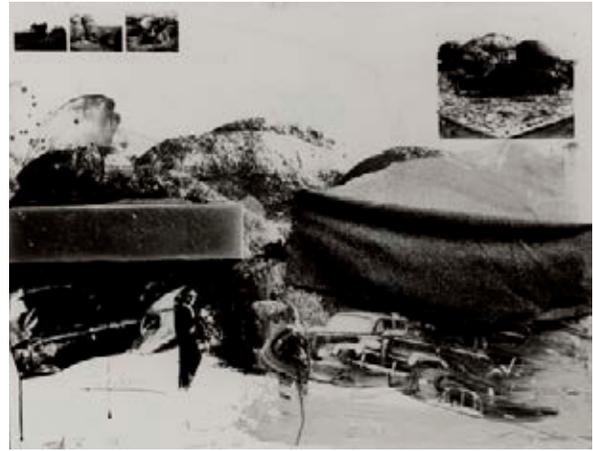
Desde la perspectiva de su ubicación, podríamos entender el Museo Vostell Malpartida como un *juego de muñecas rusas*. Veamos por qué.

«El paisaje tiene la culpa»⁶ así rezaba el titular de un periódico extremeño en 1976 al referirse a que el proyecto de puesta en marcha del museo estaba sufriendo contratiempos debido a la negativa por parte de los miembros del Colegio de Arquitectos de Sevilla a construir un edificio en Los Barruecos. No es necesario acudir al contexto de aquel artículo para comprender el doble sentido de la afirmación. En realidad, el *culpable* de la existencia de este museo es el paisaje: su fuerza, la disposición de sus elementos a manos de la erosión y el devenir del tiempo, el haber servido de espacio de acogida al ser humano desde muchos miles de años atrás, el tratarse de un lugar donde lo

4 Además de «V.O.A.EX. (Viaje de (H)Ormigón por la Alta Extremadura)», instalada en 1976, Vostell instaló «El Muerto que tiene sed», en 1978, durante la celebración de la SACOM II.

5 Decreto 29/1996, de 19 de febrero, sobre declaración del Monumento Natural «Los Barruecos».

6 «El paisaje tiene la culpa». Periódico Extremadura, 25 de abril de 1976. Entrevista a Juan José Lancho Moreno, alcalde de Malpartida de Cáceres por Jeremías Simón.



Boceto de la idea original del Museo Vostell Malpartida en Los Barruecos de Malpartida de Cáceres. 1975.

Fotografía: Cortesía Museo Vostell Malpartida, Junta de Extremadura

sencillo, lo cotidiano, el fluir de la vida entraba en contacto directo con la esencia de Fluxus: la vida, el arte, la naturaleza imposibles de separar. Estos son los valores que Vostell entendió desde el primer momento como intrínsecos a este entorno, valores que, ante la interpelación que el paisaje lanzó a la sensibilidad del artista, se convirtieron pronto en argumentos férreos para convencer y llevar a cabo su proyecto.

La idea inicial de Vostell era crear un museo en medio de la naturaleza, concitando a otros artistas para que donaran sus obras y éstas fueran instaladas en un edificio construido de nueva planta, con el paisaje integrado en su diseño como premisa⁷.

No pudo prosperar este primer concepto de museo pero, asociadas a la riqueza lacustre de la zona resistían las ruinas de una fábrica

7 «Pero allí no quise pararme, sino que desarrollé la idea de crear un museo al aire libre para ENVIRONMENTS (ambientes) entre los canchales. Una nueva forma de arte y paisaje donde las ideas de HAPPENING y FLUXUS se puedan medir en una manera básica con los procesos de la naturaleza.

Un CAMPO LIBRE mediante mi iniciativa que durante toda mi vida será un espacio de acción artística, un museo móvil que continuamente cambia, conceptualmente en un proceso de crecimiento. Cada año se añade una obra mía o la obra de otro artista invitado por mí». Fragmento del tríptico editado por el artista en 1976 sobre el Museo Vostell Malpartida.



Colección Wolf y Mercedes Vostell. Sala de pesaje de la lana. Fotografía: Cortesía Museo Vostell Malpartida. Junta de Extremadura

que había dado acogida a multitud de oficios relacionados con la gestión del medio natural y la historia del hombre y su supervivencia en esta región: el aprovechamiento de los recursos derivados del ganado lanar y la geo-economía ligada a su explotación. El hombre en simbiosis con la Naturaleza. Así, el lavadero de lanas de Los Barruecos se convirtió, gracias a la visión de futuro de Juan José Lancho Moreno, alcalde de Malpartida de Cáceres en esos años, en el lugar posible para hacer realidad la utopía.

Y en el corazón de esta sucesión de inclusiones están las colecciones del Museo Vostell Malpartida que describen el carácter humanista, resistente y de absoluta vigencia al Museo Vostell Malpartida.

Wolf Vostell decidió cuales de sus obras iban a formar parte de la colección permanente de

este museo y aceptó sin bacilar el ofrecimiento de su amigo y editor Gino Di Maggio cuando éste, contagiado del entusiasmo del artista, donó una parte de su colección Fluxus. De la misma forma, los artistas que pasaron por las Semanas y el Día de Arte Contemporáneo (SACOM –1978, 1979, 1980– y DACOM –1983–) quisieron regalar obras que años después han sido el origen de la Colección de Artistas Conceptuales del MVM.

Durante aquellas semanas de bohemia y de actividad frenética entre el lavadero de lanas y el pueblo –con el Centro Creativo del Museo Vostell Malpartida que el artista había puesto en marcha en julio de 1976 en un local cedido por el Ayuntamiento dentro del núcleo urbano, o el cine Morán–, se sucedieron exposiciones, performances, sesiones de videoarte, muestras



Colección Fluxus-Donación Gino Di Maggio. Fotografía: Cortesía Museo Vostell Malpartida, Junta de Extremadura

de carácter etnográfico y tradición gastronómica, conferencias, presentaciones de libros y encuentros entre artistas con los vecinos.

La implantación y el arraigo de este museo a lo largo de cuarenta años fue un proceso constructivo y deconstructivo, a modo de metáfora insuperable del *dé-coll/age* vostelliano. La acogida inicial al proyecto por parte de las autoridades municipales y de la incipiente Universidad de Extremadura –en marcha en la vecina ciudad de Cáceres desde 1973–, chocó con la frialdad o, directamente, la discrepancia de muchos vecinos del pueblo. Sin embargo, los inconvenientes no hicieron mella en la tenacidad de Vostell; tampoco en la de Mercedes, su compañera de vida. Con el tiempo, el apoyo de los malpartideños y malpartideñas se hizo cada vez más evidente, hasta volverse clamor y sen-

tar las bases de los que terminó siendo la Asociación Amigos del Museo Vostell Malpartida.

Fue entonces, en la segunda mitad de los años ochenta, cuando la Junta de Extremadura asumió la necesidad de acoger e impulsar el proyecto y se tomaron las primeras medidas para su protección: en abril de 1988, se inaugura la instalación “El Fin de Parzival”, ideada por Dalí en 1929 y realizada por Vostell; en mayo de ese mismo año se incoa el expediente para la declaración de BIC -Sitio Histórico- del lavadero de lanas; en octubre se adopta el acuerdo de Gobierno para aprobar un convenio con el Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres para la cesión y uso del lavadero de lanas a la Junta de Extremadura por un período de 99 años, con objeto de procurar su conservación, restauración y

rehabilitación, así como para su posterior utilización como centro de manifestaciones de arte contemporáneo y Museo Vostell Malpartida; finalmente, en octubre de 1989, se crea el patronato que lo gestionará.

El Gobierno extremeño había entendido la importancia de un proyecto pionero y definitivo para la apertura de Extremadura a la modernidad cultural.

A partir de entonces, el lavadero de lanas fue sometido a varias fases de restauración inauguradas en 1994, la primera, cuando se abrió al público la Colección Wolf y Mercedes Vostell, y en 1998, con la reinstalación de la Colección Fluxus Donación Gino Di Maggio. El artista acababa de fallecer y no pudo ver culminada esta segunda fase.

La fórmula de gestión actual del Museo Vostell Malpartida es la de un Consorcio público y fue adoptada en 1997. Está integrado por la Junta de Extremadura, la Diputación Provincial de Cáceres y el Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres.

Comienzos como como los que acabamos de describir, tan *fuera de formato*, han marcado más, si cabe, el carácter de una institución ideada como lugar para el aprendizaje, el intercambio de ideas y experiencias. Un museo de artistas, de tradición, de vanguardia, que cuenta con la identificación entre Vida y Naturaleza como origen e hilo conductor principal de su existencia e integra la historia del lugar y las gentes que lo habitaron antes de que la mirada estética del artista lo transformara para siempre.

Desde el principio, el Museo Vostell Malpartida se ha abierto camino procurando mantener la coherencia y la honestidad en su programación, luchando para permanecer fiel a un carácter determinado con claridad por conceptos como Arte y Naturaleza, Videoarte, arte sonoro, Fluxus, happening, performance, música experimental, poesía visual, arte conceptual... Todas ellas nos remiten a un arte en libertad, que sucede y que evoluciona con la implicación del público, agente colaborador imprescindible.

Señalamos algunas de entre las múltiples propuestas que se han sucedido desde 1994.

Iniciativas como la puesta en marcha en 1999 del Ciclo de Música Contemporánea, una cita anual que que ha cumplido en septiembre de 2017 su edición número diecinueve y que pone al alcance del público del museo la esfera sonora experimental internacional. Eventos como este dan la medida del tesón y el espíritu de resistencia de una institución que fue *injeritada* en un terreno aparentemente baldío y, a la vez, ávido de contemporaneidad.

Asimismo, se programan ciclos de Videoarte, de carácter más intermitente, como los dedicados en los últimos años a Wolf Vostell, Nam June Paik, la Colección Pi-Fernandino, Marcel Odenbach o Ulrike Ottinger.

La performance ha llegado hasta el museo en forma de talleres o de eventos colectivos, realizados por los propios artistas Fluxus o por jóvenes performers que en el marco de propuestas como InFlxus, Exchange o Acción!-MAD han tenido un proganismo claro desde sus inicios.

Exposiciones individuales dedicadas a la obra de Wolf Vostell, Yoko Ono, Ben Vautier, Túlía Saldanha, Daniel García Andújar o Mario García Torres se han intercalado con colectivas como *Pianofortíssimo*, *No va Más*, *Mass Moving*, *Escrituras en libertad*, *Fluxpost*. *Would you like to receive extrange things from extrangers in the mail?* o *Memoria y anatomía del territorio*.

En 2005, la Junta de Extremadura adquirió el Archivo Happening Vostell; así se sumaba un elemento más a la concepción primigenia del museo. Este inmenso fondo documental, bibliográfico y artístico que el artista fue conformando a lo largo de sus más de cuarenta años de actividad pasó a ocupar una de las estancias del lavadero de lanas, integrándose de forma natural en la vida de esta institución y, junto a las colecciones, dimensionándola exponencialmente como uno de los centros de investigación referentes sobre Wolf Vostell, happening, Fluxus, Videoarte, arte de acción, etc.

El presente del Museo Vostell Malpartida no puede estar cimentado en otra premisa que la coherencia con su propia identidad. Hablar de futuro es desplazarse a terreno incierto, aunque no por ello menos esperanzado. Y allí, sin pretensiones ni impacencias, pensar en una posible evolución natural de esta realidad, actualizando, contextualizando y dándole relevancia a lo sucedido en sus primeros años, aquellas SACOM y el DACOM que mencionábamos anteriormente.

A finales de la década de los setenta, durante días, artistas, galeristas, coleccionistas, críticos de arte, directores de museos llegaron hasta Malpartida de Cáceres desde diferentes puntos de Europa y España para crear, mostrar su obra, dialogar, debatir y convivir, también con los vecinos del pueblo cuya participación e integración en el proyecto ya hemos comentado que fue fundamental para Vostell. Esos días son el precedente extraordinario.

Conceptos tan actuales como transversalidad, interdisciplinariedad o impacto creativo estaban en el origen de este museo y se pusieron en práctica haciendo que algunas de las actividades más tempranas y con vocación de continuidad se desarrollaran bajo esas premisas. Pero, sobre todas ellas, para Vostell el museo tuvo siempre el carácter de «museo-escuela»⁸.

Hoy en día es posible disfrutar, aprehender y reflexionar a través de sus colecciones, exposiciones temporales, eventos en torno a la música experimental, el Videoarte, la performance y el largo etcétera que configura la programación del museo y la actividad investigadora del Archivo Happening Vostell. La expansión de esta institución hacia espacios que den acogida a la actividad creadora de una forma continuada ensancharía definitivamente la apuesta tan valiente como arriesgada que

8 «Desde el principio fue mi intención de comparar al mismo nivel cultural las obras de la vanguardia artística FLUXUS – HAPPENING con los rituales y comportamientos del trabajo del pueblo. De establecer un diálogo entre campesino y artista. En esta “escuela de Arte” en Malpartida, todos son alumnos y todos maestros. Arte es Vida = Vida es Arte.» Fragmento de la hoja volante ¿Por qué Malpartida de Cáceres?, editada por Vostell en agosto de 1979.



Una de las dependencias del Archivo Happening Vostell.
Fotografía: © Victor Gibello.

viene sucediendo durante los últimos cuarenta años en Los Barruecos.

Sabemos que acercarse hasta el Museo Vostell Malpartida entraña un riesgo: la probabilidad de que la zona de confort en la que desarrollamos nuestros parámetros de vida pueda sufrir una perturbación importante. Dejarse impregnar por el discurso de cada una de sus obras y el diálogo que se establece entre ellas y con el espacio que las acoge es estar dispuesto a ver la realidad de la que formamos parte a través de la experiencia y los ojos de un artista que que huye de la condescendencia hacia sus semejantes, aunque su trabajo no deje de ser una eterna resistencia contra la muerte⁹.

En 2016 fueron más de 47.000 personas las que decidieron adentrarse en la experiencia, de una forma más o menos consciente. Desconocemos la complicidad que ha podido

9 «Mi arte es la eterna resistencia contra la muerte». Vostell, 1979.

llegar a establecerse entre ellos y las obras, su conexión con el espacio y la naturaleza, pero sabemos positivamente que han tenido la oportunidad de cargar su mirada de nuevos interrogantes, de percibir en su propia experiencia la yuxtaposición de formas de vida, de sonidos, de ritmos, de ideas..., y todo ello en un mismo lugar y al mismo tiempo.

La Vida y el Arte van de la mano y suceden en cualquier espacio, en cualquier momento. El Museo Vostell Malpartida es una oportunidad para pararnos un instante, un momento en nuestras vidas y tomar conciencia de ello para siempre.

BIBLIOGRAFÍA:

- AGÚNDEZ GARCÍA, José Antonio (1999) *10 Happenings de Wolf Vostell*, Mérida (Badajoz, España): Consejería de Cultura y Patrimonio.
- AGÚNDEZ GARCÍA, José Antonio y FLORES GALÁN, Alberto (2010) «Museo Vostell Malpartida. En la frontera el arte contemporáneo / Arte contemporáneo en la frontera», *RdM. Revista de Museología*, núm. 49, pp. 54-59.
- CANO RAMOS, Javier (2016) *Wolf Vostell más allá de la catástrofe*, Badajoz: Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural. Junta de Extremadura.
- KAY, Ronald (2011) *VOSTELL*. Santiago de Chile (Chile): Goethe Institut Santiago de Chile y n.b.k.
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar (2000) *Wolf Vostell*, Hondarribia (Guipuzcoa, España): Nerea.
- VV. AA. (2010) *Das Theater ist auf der Straße. Die Happening von Wolf Vostell. El teatro está en la calle. Los Happenings de Wolf Vostell*, Gielesfeld (Alemania) / Mérida (Badajoz, España) : Kerber Verlag / Consejería de Cultura y Turismo. Junta de Extremadura.
- VV. AA. (1998) *Fluxus y Gino Di Maggio en el Museo Vostell Malpartida*, Mérida (Badajoz, España): Consejería de Cultura y Patrimonio.
- VV. AA. (1994, 1998 Reed.) *Museo Vostell Malpartida. Colección Wolf y Mercedes Vostell*. Mérida (Badajoz, España): Consejería de Cultura y Patrimonio.

Recibido el 20 del 7 de 2017

Aceptado el 7 del 9 de 2017

BIBLID [2530-1330 (2017): 20-29]



Wolf Vostell, *¿Porqué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos?*, 1997.

Fotografía: Cortesía Museo Vostell Malpartida, Junta de Extremadura.



Chylo trabajando en el mural del salón de actos de Fanzara, 2014. Fotografía: Rafa Gascó.

MIAU FANZARA. UN ARAÑAZO AL DESTINO

MIAU FANZARA. A SCRATCH TO THE DESTINY

Joan Feliu Franch
Universitat Jaume I. Castelló

Resumen Fanzara es un fenómeno internacional gracias al MIAU, el Museo Inacabado de Arte Urbano, que ha provocado que deje de ser una tranquila localidad de Castellón y se convierta en una gran exposición al aire libre en la que prácticamente cada calle contiene alguna obra realizada por artistas reconocidos internacionalmente. Y todo gracias a una iniciativa vecinal que nació para reconciliar a un vecindario dividido por un truncado proyecto de vertedero de residuos tóxicos. El arte como solución a una problemática social.

Palabras clave arte urbano, museo al aire libre, arte social, comunidad.

Abstract Fanzara is an international phenomenon thanks to the MIAU, the Unfinished Museum of Urban Art (Museo Inacabado de Arte Urbano), and as a consequence it is no longer a calm village near Castellón but instead it turned into a huge open air exhibition. Practically each street of Fanzara contains some artwork made by internationally recognised artists. And everything thanks to a neighboring initiative that was born to bring back together a divided neighbourhood truncated by a toxic waste dump project. Art as a solution to a social issue.

Keywords Urban Art, Open-Air Museum, Social Art, Community.



Acción Poética durante la realización del mural *El arte es divertido*, 2014. De izquierda a derecha Adrián Feliu, Mari Carmen Vidal, Diego Zamora, Pascual Bailón y Joan Feliu. Fotografía: Rafa Gascó.

El inicio

Esta es la historia de un pequeño pueblo de Castellón donde poco más de 300 habitantes viven rodeados de un bellissimo paisaje natural. Es la historia de un conflicto enquistado entre vecinos. Es la historia de cómo el arte puede ayudar a superar situaciones adversas, a replantearnos qué es lo verdaderamente importante en la vida, a cuestionarnos nuestra existencia. Es la historia del Museo Inacabado de Arte Urbano (MIAU) de Fanzara.

Dice Antonio Gramsci (1970: 11-37) en *Introducción a la filosofía de la praxis* que hay que destruir el principio mayoritariamente difundido de que la filosofía es algo muy difícil por el hecho de ser una actividad propia de una determinada categoría de científicos espe-

cialistas o de filósofos profesionales y sistemáticos. Me permito aplicar las mismas palabras al arte, porque de la misma manera, y quizá por un empeño de los propios profesionales, el arte contemporáneo ha querido seguir este mismo principio instalando una barrera entre la élite que entiende y el pueblo que no.

Siguiendo el deseo revolucionario de Gramsci, algunas acciones demuestran que todos los hombres gestionan su cultura, que es la cultura de todos, de la misma manera que todos los hombres son filósofos, partícipes de una filosofía espontánea y común. Efectivamente, todos, como humanos, somos gestores de nuestra cultura, aunque sea inconscientemente, porque todos vivimos según nuestra propia concepción del mundo. Otra cosa es hasta qué punto es necesario mantener esa in-



Escif alterando el orden de las macetas, 2014. Fotografía: Rafa Gascó.

consciencia o revertirla consciente. Es posible que siempre seamos conformistas de algún tipo de conformismo, que siempre seamos masa o colectivo; la cuestión está en decidir de qué tipo de conformismo queremos ser, a qué colectivo queremos pertenecer.

En esa tesitura se encontraron en Fanzara cuando el año 2005 el ayuntamiento decidió la construcción de un vertedero que debía procesar 30.000 toneladas métricas anuales de residuos peligrosos y otras 20.000 toneladas de residuos sin tratar. Un pueblo envejecido y sin recursos se debatía entre la posibilidad de revitalizar la economía y poner en serio riesgo un entorno natural protegido, o continuar languideciendo. El conflicto no tardó en estallar. Al principio algunos vecinos pasaron de saludarse a esquivarse, luego a mirarse mal, y finalmente

incluso a insultarse y amenazarse. Algunos de ellos se constituyeron en plataforma ciudadana contraria al vertedero y terminaron ganando el ayuntamiento y consiguiendo paralizar el proyecto. Sin embargo, la herida causada en la población, rotos los lazos ancestrales de antiguas amistades, seguiría sangrando por mucho tiempo. Algunos de los actores más implicados en la disputa decidieron abandonar la población al no poder soportar la tensión, mientras el resto se dividía entre los dos bares de Fanzara para evitar encontrarse.

Pasaron los años en un vecindario enfrentado hasta que el ayuntamiento pensó en invitar a algún artista urbano que se animase a pintar un mural. Algo que revitalizase, con trazos de colores, un par de tapias a punto del derribo y de paso –o sobre todo– los ánimos

de un vecindario enfrentado desde hacía casi un par de lustros por el dichoso vertedero. Se propusieron convencer a los vecinos para que cediesen alguna fachada, pero el problema era convencer a algún artista, sin casi presupuesto. La idea fue comentada entre amigos, hasta que llegó a oídos de Pincho, diseñador, dibujante y muralista que, convencido de las implicaciones sociales que podía tener el proyecto, comenzó a correr la voz. Al final, veintiun artistas aceptaron el reto, y entre ellos nombres muy conocidos como Escif, Deih, Julieta Xlf, Hombrelópez o Susie Hammer. Realizaron cuarenta y cuatro intervenciones. Y todo ello sin cobrar, alojándose en casas del pueblo, conviviendo con la gente, comiendo lo que los voluntarios cocinaban (cuando no lo hacían ellos mismos), organizando talleres... (Gassó, 2016)

Cuando todo sale bien

La primera vez que Deih acudió a Fanzara, una anciana, muy mayor, se puso a mirar su mural, curiosa, y le llamó. «Me dijo que se emocionaba mucho al mirar mi obra. Fue un descubrimiento saber que no hay fronteras de edad entre las cosas que nos emocionan, nunca pensé que alguien de otra generación pudiese comprender mi obra desde las entrañas como hizo esa señora. Fanzara es realmente muy inspirador. Dan ganas de volver» (Molins, 2015).

Desde un primer momento, la prensa internacional se hizo eco de la iniciativa:

Local villagers were not too sure about the murals at first - many of them are in their 70s and 80s - but now take an active role in their creation, advising artists on suitable topics and suggesting new 'canvases' (Wanderlust, 2015).

A lifelong fan of art, López, 48, launched MIAU, the Unfinished Museum of Urban Art, with his friend Rafa Gascó, 50, last summer. He said: "We wanted to build a museum where anyone who wanted to create art in our village could come and do it." There's just one condition: the artists must involve the residents of Fanzara

in the creative process in some way. Suggested examples include workshops or talking through ideas with residents. (Kassam, 2015)

Niet iedereen is er blij mee, als er plotseling graffiti op de gevel van z'n huis zit. Maar in het Spaanse dorpje Fanzara doen ze niet zo moeilijk; daar hoor je er zelfs niet meer bij als je geen street art op je huis hebt. Dus staan kunstenaars in de rij om er aan de slag te gaan.

Vorig jaar was Fanzara nog een suf, ingedut dorp met iets meer dan 300 inwoners. Tot er wat kunstenaars bleven logeren. In de vier dagen die ze er waren, gaven ze het grijze dorp weer wat kleur. Toen ze weggingen, lieten ze 44 grote muurschilderingen achter. En nu is Fanzara één groot openluchtmuseum. (Buitenland, 2015)

Del 18 al 21 de septiembre de 2014, los artistas Ana Pez, Cere, Chylo, Costi, Deih, Escif, Joan Tarrago, Julieta XLF, Julian Arranz, Laguna, Lolo, Natxuta, Pincho, Pol Marban, Ruina, Sabek, Susie Hammer, Srger, Taltos, Yes, Hombrelópez y Xabier XTRM, escogieron una pared y pintaron un mural.

El movimiento Acción Poética, participó en la creación de uno de los pocos grafitis (escritura, a diferencia de la mayoritaria pintura mural), con una frase, «El arte es divertido» escogida por los escolares, y pintada en colaboración con todos los niños que se apuntaron a la idea, además del propio Pincho y Hombrelópez.

Fue este último, Hombrelópez, uno de los más involucrados en el MIAU, consiguiendo prestada una bicicleta para hablar con todos los habitantes y reflejar las expresiones típicas en las tapas de los contadores del agua.

Ya en este primer año se experimentó con un proyecto de landart, ejecutado en los lavaderos por el Col·lectiu Paral·lel, y Ana Pez organizó un taller «Pop-up» para los vecinos.

La experiencia fue tan positiva para la población y la calidad de las obras tan alta que el MIAU fue invitado a presentar su proyecto en septiembre de 2014 en el marco de la primera edición de Marte, Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Castellón. Poco des-



Hombrelópez reproduciendo frases de los vecinos, 2014. Fotografía: Rafa Gascó.

pués, con el deseo de hacer comprender a los propios vecinos lo que había supuesto la celebración del primer MIAU, Marte organizó un ciclo de conferencias en Fanzara los primeros meses de 2015, con la participación de, entre otros, Bocangelus, Irene Gras o Belén García Pardo.

El primero de marzo de 2015, el MIAU establece su primera colaboración a nivel internacional con Sagra della Street Art, con la participación de los artistas Bibbitto, Colectivo FX y Nemo's.

El riesgo de morir de éxito

Entre la sorpresa y la euforia, se inició el segundo festival. Se decidió cambiar las fechas (del 16 al 19 de julio) y con la misma inconsciente anarquía y la confianza en que se trataba de una experiencia única de convivencia entre vecinos y artistas se contactó (fueron

los artistas quienes lo hicieron) con dieciocho muralistas.

La población comenzaba a percibir la revitalización económica, que es estudiada por el profesor Sánchez García en un proyecto de investigación de la Universitat Jaume I sobre la percepción de la comunidad y los visitantes respecto al turismo cultural:

We estimate that there has already been a 25% to 30% increase in the number of visitors to the town and this has had a consequent impact on the growth of restaurants and rural accommodation in the area», says Professor Javier Sánchez García, head of marketing and market research at the University Jaume I de Castellón.

More businesses are opening and this is sure to create more employment opportunities for young people and entrepreneurs.

Professor Sánchez García is now leading an academic investigation into «The perception of the Fanzara community and visitors towards

cultural tourism» regarding what has been dubbed the 'Unfinished Museum of Urban Art', or MIAU in its Spanish initials. (Rigg, 2015)

El segundo MIAU se volvió más internacional, ya sea por la procedencia del artista o por su habitual actividad fuera del territorio español. Se acordó (una iniciativa que se mantendría) invitar a uno de los participantes del año anterior, que en este caso fue Deih, atendiendo a el grado de implicación demostrada en el proyecto, aunque también pesaba en la decisión la repercusión que tuvo su figura *The visitor*, sobre una gran pared blanca de un edificio de viviendas (lo que en sus propias palabras se considera un «pepinaco»). Deih hizo el diseño del cartel que pintó en el acceso a la población, una ya famosa figura femenina con máscara felina.

Junto a Deih, participaron diez muralistas: Animalitoland, Btoy, Borondo, Emilio Cere-

zo, Gael, GR170, H-101, Pichi&Avo, Thiago Goms y Xelön. Pero el programa no se acaba ahí: se incluirán talleres creativos, exposiciones, conciertos de música, proyecciones cinematográficas... El escultor Joaquín Jara realizó una obra en el propio río que fue llevada en procesión y entronizada en un balcón de una casa; ocho exposiciones fotográficas se sucedieron (Justin Case con *Symbiosis*, Pablo Fuentes con *Let's get lost*, Juanjo Clausell con *#Espaisdejoc*, Iulian Zambrean con *Limbo*, Gràcia Barrué con *Monasterio*, Ángel Sánchez con *E- Tauromaquia*, Julián Barón con *Tauromaquia* y Pierre Yves Marzin con *México: una policía indígena, heroica e incorruptible*); seis conciertos (DJ Casius Tonen, Trobadorets, Colorin Colorado, Estigia, Artur Alvarez & Amics y Radio Blues); dos proyecciones de cine (Ramón Tort con *Hollywood* y Juan López con *Los hermanos Oligor*); y seis talleres (Hombrelópez con *Proyecto de fu-*



Joaquín Jara modelando con el propio material que le proporciona el río, 2015. Fotografía: Rafa Gascó.



Obra de Gael en proceso, 2015. Fotografía: Rafa Gascó.

turo, Cere con *El laboratorio del doctor stencil*, Btoy con *La plantilla del stencil*, Fotolateras con *Enlatando Fanzaras*, Lolo&Sabek con *De la forma más absurda* y Julian Arranz con *Artesanos del blackbook*).

Especialmente impactantes por su tamaño fueron los murales del segoviano residente en Copenhague Borondo, y la argentina Animalito Land (Graciela Gonçalves da Silva), Pichi&Avo y su reinterpretación de la historia del arte, así como la obra inspirada en el mundo de los cómics del brasileño Thiago Goms (famoso por sus personajes que resultan de la mezcla de cuerpos humanos y rostros de animales), los robots del valenciano Xèlön, o las pinturas monocromas de Gael. Mención especial merece Costi, un joven natural de Fanzara estudiante de Bellas Artes.

La segunda edición fue un éxito, pero resultó agotadora para la organización. Muchos de los participantes acudieron con ayudantes

(incluso galeristas) que desbordaron la planificación en cuanto a alojamientos y comida, las visitas de público se dispararon, la prensa estaba presente en cada acción... Sin embargo, el deseo de vivir una experiencia enriquecedora (por todas las partes) consiguió solventar cualquier problema.

Coming up during the third weekend of July will be the second installment of MIAU (The Unfinished Museum of Urban Art) in the tiny town of about 325 people named Fanzara, Spain. Begun by local artists and with a tiny budget from the local council, more than 20 Spanish and a handful of Italian street artists took part in the grassroots festival the first time around last summer, transforming homes and buildings in this aging municipality. (Olive, 2015)

No obstante, el MIAU precisaba de un replanteamiento. Hasta ese momento se había dejado evolucionar de forma natural pero sin control. Se desconocía lo que se iba a pintar



Emilio Cerezo trabajando en su mural, 2015. Fotografía: Rafa Gascó.

(excepto Deih, nadie había presentado nunca un boceto), se temía por no tener capacidad de acogida y manutención si no se conocían cifras reales de asistentes... en definitiva, el gato había crecido mucho libre por las calles de Fanzara, quizá demasiado.

La evolución

El reconocimiento a la labor del MIAU llega en forma de varios premios, invitaciones a participar en congresos, la feria Marte los invita a un stand, TED solicita que impartan conferencias, más de 800 visitas organizadas en un sólo año requieren guías, talleres... y durante este proceso, la organización va tomando conciencia de la necesidad de regular el MIAU, una vez se había conseguido (en sólo

dos años) que la gente se sintiera orgullosa de ser de Fanzara, un sentido de pertenencia que hizo olvidar las rencillas. Y es que es muy difícil ponerle mala cara a un vecino cuando te lo cruzas por una calle llena de arte.

Mientras, la actividad del MIAU fuera del periodo del festival, continuaba activa. En febrero de 2016, con Costi y Carlos Huedo Rico, pusieron en marcha el proyecto Artivismo, consistente en la realización de un gran mural en Castellón en colaboración con Oxfam Intermon en apoyo del comercio justo y la igualdad de oportunidades. En mayo, Vicent Prades Mateu expuso unas 70 pinturas en forma de dípticos y trípticos por los balcones de la población con la colaboración de todos los vecinos (que se responsabilizaban de colgar por las mañanas las obras y retirarlas por las noches); y a la vez se recibió la visita del artista inglés Martin Firrell que desarrolló el proyecto *How we live?* Firrell, un acreditado director de cine se reunió durante una comida distendida con los cuatro ancianos más mayores del lugar para extraer una frase que, luego de un tiempo de maduración, le sirvió para elaborar un texto y trasladarlo a la calle, tanto en inglés como en español. Ese mismo mes, conmemorando el día internacional de los museos, convocaron a Costi, Dean y Carlos Huedo Rico para ejecutar otro mural en la población de la Vilavella.

Llegó la edición de 2016, y en esta ocasión se decidió hacer una selección de proyectos. Más de 150 solicitantes de 22 países distintos se presentaron aceptando que realizarían su trabajo gratuitamente y vivirían unos días con unos vecinos.

Tal como ocurrió en la edición anterior, se escogió a un artista para que repitiera en este tercer año y que se encargara además de la confección del cartel anunciador. Si el primer escogido fue Deih, en esta ocasión lo fue AnimalitoLand, premiando su colorista mural que representaba un niño y un rostro animal



La modelo ante la obra de Martin Firrell, 2016. Fotografía: Rafa Gascó.

que parecían asomar desde el lateral de una vivienda cercana a la zona escolar.

La pintura mural ya no sería la protagonista indiscutible; el MIAU se diversificaba. El resto de artistas seleccionados no fueron necesariamente pintores, aunque sí urbanos: Aïda Gómez, madrileña residente en Berlín, conocida por sus juegos de palabras; Arquicostura (la valenciana Raquel Rodrigo) y sus composiciones cosidas con hilo; Artinwreck (José Carlos de la Torre, miembro del burriense espacio colectivo Isósteles Estudi), que realiza instalaciones en madera; Basurama, colectivo surgido desde las aulas de la Escuela de Arquitectura de Madrid que centra su área de actuación en los procesos productivos, la generación de desechos que éstos implican y las posibilidades creativas que suscitan estas coyunturas contemporáneas; Bubbles, underground, editora independiente, video creadora, artista pixel-art, diseñadora web, gráfica y

de videojuegos, que en Fanzara unió todas estas habilidades para crear un proyecto interactivo en el que cada visitante podía participar a través de su teléfono móvil; Dingoperromudo, el creador del personaje Dingo; Hyuro, artista argentina que homenajea en sus intervenciones a las mujeres trabajadoras pintando sus vestimentas; Luis Montolio, fotógrafo valenciano de la agencia Magnum con fotografías documentales de gran formato; Maya Marja Jankovic, artista serbia residente desde hace años en Castellón con la instalación *La fontana de della fortuna* que a través del arte multimedia y las instalaciones interactivas investigaba en la relación del individuo con su contexto poniendo en jaque cuestiones éticas y sociales; Ilija Mayer, barcelonés, artista gráfico y productor musical; el zaragozano Isaac Mahow y sus estudios sobre la luz y los contrastes de color; el fotógrafo documentalista castellonense Juan Plasencia con su recorrido fotográfico



Arquicostura, 2016. Fotografía: Rafa Gascó.

por 43 salas de cine; Rodrigo Branco, brasileño de Sao Paulo, conocido por la expresividad de sus rostros; Rosh 333, muralista de Alicante que experimenta con formas, texturas y colores, desarrollando complejos entramados que dan forma a coloridas estructuras; y Trashformaciones, grupo formado por los hermanos Pablo y Blas Montoya, dos castellonenses que realizan espectaculares actuaciones a partir de la chatarra y que dejaron renovada la zona de aparcamiento colgando coches aplastados de las paredes. En definitiva, siete muralistas y otros nueve artistas urbanos de otras disciplinas.

Como actividades complementarias se realizaron sesiones musicales con DJ Casius Tonen, Els Tradivàrius Band, Lidia López, Daniel Chiva y DJ Gabho; y los talleres de Julian

Arranz *Artesanos del blackbook*, Jose Carlos de la Torre *Reciclaje de palets*, y Pepa Aoiz y Artemis Ruipérez *¡No lo tires! ¡sirve para crear!*

Continuó la repercusión internacional. *I Suport Street Art* les dedica un reportaje especial, obtienen el premio Arte Blanco Pilares de la Cultura, los críticos de Nomepierdoniuna.com los elijen por segundo año el mejor evento cultural de Castellón, varios de sus murales pasan a formar parte de la selección de *street art* del año a nivel mundial, y las televisiones graban programas monográficos (La 2 de Televisión Española o France 2, por ejemplo).

El Grupo español de Conservación del *International Institute of Conservation* inicia un estudio para establecer soluciones a la conservación de los murales, algo que no entraba



La sopa de letras de Aïda Gómez. Fotografía: Rafa Gascó

entre los objetivos del MIAU, pero, como indica Mayte Pastor (2016), autora del estudio, «el carácter social del MIAU está provocando el debate en torno al carácter efímero de las obras, planteando de este modo la necesidad de su conservación futura».

El futuro

El MIAU ha sido, en tres años, un referente internacional de la utilización del arte como respuesta a una problemática. ¿El futuro? Está, siempre lo ha estado, en manos de los vecinos de Fanzara.

Un proyecto de arte contemporáneo de índole social es una elección intelectual que debe coincidir con el obrar de la gente, de lo con-

trario se acaba provocando que un grupo, por razones de sumisión y subordinación intelectual, se comporte, no de manera autónoma ni independiente, sino (lógicamente) sometida y subordinada. He aquí la gran brecha existente entre el arte contemporáneo y la sociedad que no alcanza a comprender la importancia de lo que se hace y por tanto no valora realmente una concepción cultural que en realidad no siente suya. Cuando esto ocurre, con demasiada asiduidad, encontramos que ante una situación de amenaza cultural, los intelectuales se escandalizan pero las masas no se movilizan, no se dan por aludidas. La praxis artística no puede dejar de ser en principio polémica y crítica, como ejemplo de superación del modo de pensar. Eric Gras (2015) lo explica así:

Todo arte está condicionado por el tiempo y representa la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular, del entorno de una ciudad, de las creencias, de la relación entre individuos... Pero al mismo tiempo, el arte va más allá, supera este límite y, en cada momento intenta alcanzar cotas más altas que nos ayuden a comprender la realidad en que vivimos.

No existe un arte de valor inmaterial o únicamente conceptual dissociado del material, ni un arte material digno de ser considerado si no es por su valor inmaterial. Los elementos culturales lo son en tanto existe una forma y un valor atribuido. La forma puede ser física y por tanto medible, pero también puede ser cualitativa, como el andar, el estar sano, el oír música o el sentirse orgulloso de ser de Fanza-

ra. La forma por sí misma adquiere cualidad cultural cuando va unida al valor que nosotros le atribuimos, lo que Aristóteles (1964: 12-16) denominaba la substancia. Cada uno de nosotros es y se rodea de la substancia, de la suma de forma y valor. Y por eso funcionó el MIAU, porque había substancia, forma y valor.

El arte contemporáneo incide en el ser cultural, es decir en la suma de forma o acto y valor. El arte material no es arte si no tiene valor, y el valor es muy difícil de entender y apreciar si no tiene forma o acto que lo sustente. En realidad es lo que Santo Tomás de Aquino (1979: 220-240) llamaba quiddidad, esto es, la substancia de las cosas, lo que hace que algo sea, *quod quid erat esse*, aquello por lo que una cosa tiene que ser algo, aquello por lo que una cosa es arte. Al igual que en la filosofía,



Paseando ante la obra de Sger, 2015. Fotografía: Rafa Gascó.

en la gestión de la cultura, sino no conocemos exactamente la substancia del arte, la forma-acto y el valor del mismo, se viene abajo toda la ciencia. El arte no lo es por su forma o en su representación, sino por su valor, y el valor se su forma y representación es la razón por la cual es arte.

Pero además, el arte tiene un valor múltiple y variable. La forma o el acto que constituyen una obra de arte pueden tener diversidad de valores pues son diversas las aproximaciones para su conocimiento. ¿Cuál fue el acierto del MIAU? Pues que hizo patente que los valores del arte que tienen que ver con la concepción del mundo de los habitantes de Fanzara, es decir, los que están ligados a nuestra imaginación o intelecto, siempre tendrán más peso que los valores ligados a un aspecto material o técni-

co (la calidad de una pintura por ejemplo). El valor que le damos al arte que consideramos parte de nuestra concepción intelectual del mundo (de nuestra vida cotidiana) es siempre mayor que el que le damos al arte que consideramos únicamente necesario.

George Berkeley decía que las diversas sensaciones o valores que nos llegan por los sentidos no pueden existir más que en una mente que las perciba: «la mesa sobre la que escribo existe; es decir, la veo y la siento; y si yo estuviese fuera de mi escritorio diría que existe; entendiéndolo por ello que si yo estuviese en mi escritorio la podría percibir» (Berkeley, 1930: 431-440). No es posible que nada tenga una existencia fuera de las mentes o seres pensantes que las perciben. Las manifestaciones artísticas en tanto no son conocidas por



Pichi&Avo, 2016. Fotografía: Rafa Gascó.

mi no existen en mi mente, y por tanto no tienen ninguna existencia. Atribuir a una obra de arte una existencia independiente de la valoración que un ser humano haga de ella es una abstracción ininteligible. Poner el acento en la opinión, el pensamiento de la gente de Fanzara, dio valor a las obras, mejor dicho, les dio vida (a las obras y a las gentes).

Radicalizo el planteamiento anterior. Según John Stuart Mill (1984: 44-75) no hay nada que justifique que toda persona no disfrute como herencia de una cultura intelectual suficiente que le proporcione un interés (también inteligente) por el arte que puede contemplar. A menos que a tales personas se les niegue, por lo que sea y de la manera que sea, encontrarán siempre una existencia placentera en la contemplación y valoración de los objetos de su estimación.

Ludwig Feuerbach¹ afirmaba que las personas nos distinguimos de los animales por nuestra capacidad de raciocinio. Quien no piensa no es persona, pero no porque pensar sea causa del ser humano, sino porque el pensar es una propiedad del ser humano. Del mismo modo el arte no es una consecuencia de nuestra humanidad, sino que es una propiedad del ser humano. Ahora bien, en la concepción de la cultura, no sólo está la capacidad de pensar, sino también la de sentir. El arte debe tratar de conseguir una unidad entre nuestro pensar y actuar, y nuestro sentir. Y no se trata de encubrir la diferencia sino de tratar que el objetivo esencial de nuestro sentir sea también el objetivo esencial de nuestro pensar. Ese es el camino que emprende el MIAU.

Recibido el 10 del 7 de 2017

Aceptado el 11 del 9 de 2017

BIBLID [2530-1330 (2017): 30-45]

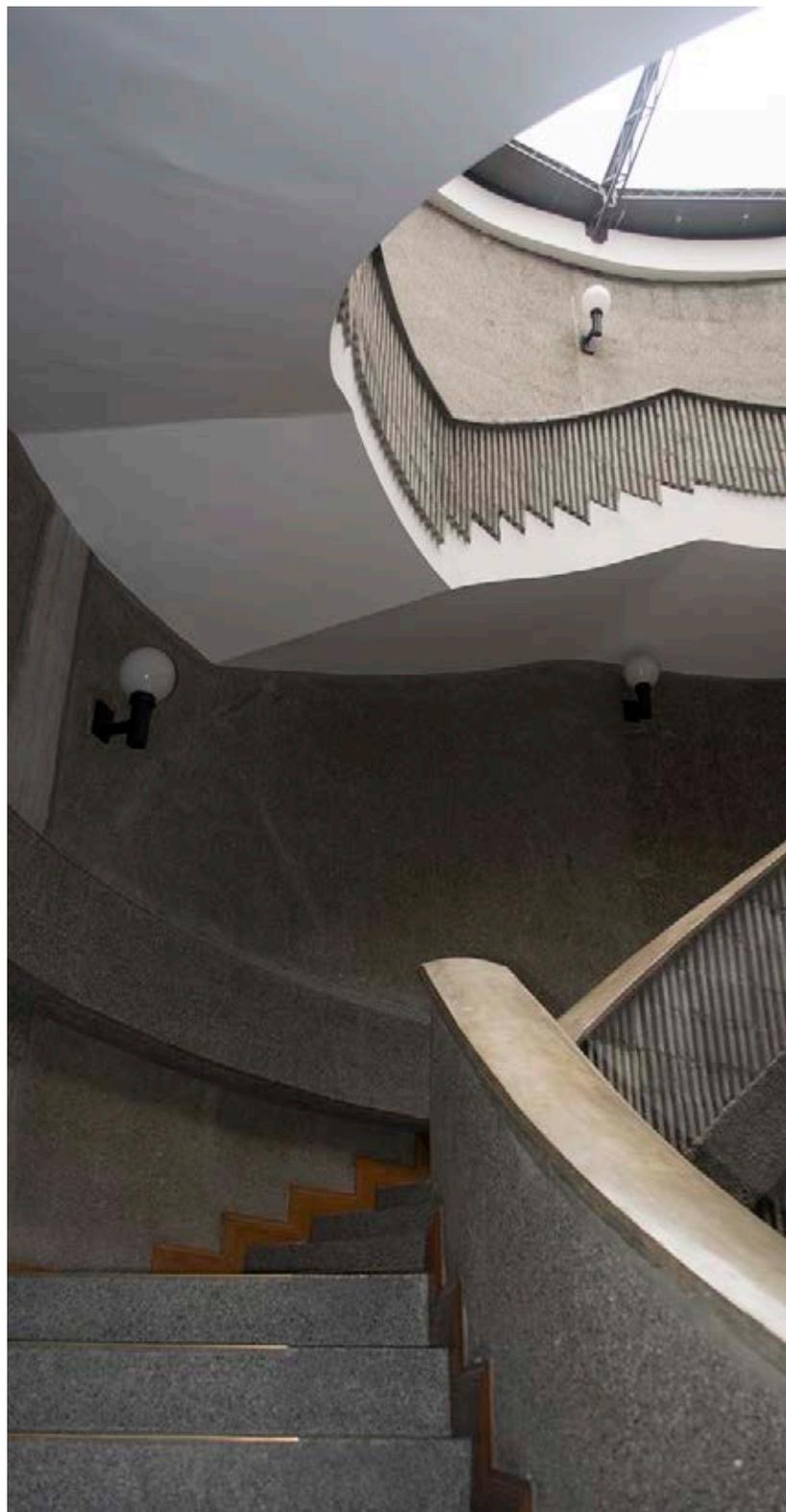
1 Feuerbach, 1976.

BIBLIOGRAFÍA

- AQUINO, Santo Tomás de (1979) *Sobre el ser y la esencia*, Madrid: BAC.
- ARISTÓTELES (1964) *Obras*, Madrid: Aguilar.
- BERKELEY, George (1930) *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, Buenos Aires: Losada.
- BUITENLAND (2015) «Hoe een ingedut Spaans dorpje hip uit z'n siësta kwam», <<http://nos.nl/op3/artikel/2029173-hoe-een-ingedut-spaans-dorpje-hip-uit-z-n-siesta-kwam.html>> [consulta: 13/02/2017].
- FEUERBACH, Ludwig (1976) *Tesis provisionales para la reforma de la filosofía*, Barcelona: Labor.
- GRAMSCI, Antonio (1970) *Introducción a la filosofía de la praxis*, Barcelona: Ed. Península.
- GRAS, Eric (2015) «Un objetivo a lograr: revalorizar el arte en el espacio público. Fanzara debate sobre el arte urbano a través de un ciclo organizado por Marte y JotDown», <http://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/cuadernos/objetivo-lograr-revalorizar-arte-espacio-publico_914470.html> [consulta: 13/02/2017].
- KASSAM, Ashifa (2015) «How embracing graffiti stopped one Spanish village going to the wall», <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/14/street-art-fanzara-spain-graffiti-artists>> [consulta: 13/02/2017].
- MOLINS, Vicent (2015) «Fanzara-Castellón, el pueblo de culto donde le gustaría vivir a Banksy», <<http://valenciaplaza.com/fanzara-castellon-el-pueblo-de-culto-donde-le-gustaria-vivir-a-banksy1>> [consulta: 13/02/2017].
- OLIVE, Lluís (2015) «Fanzara, a tiny spanish town reinvents itself with help from artists», <<http://www.brooklynstreetart.com/theblog/2015/06/22/fanzara-a-tiny-spanish-town-reinvents-itself-with-help-from-artists/#.WJ79cDVhDIV>> [consulta: 13/02/2017].
- PASTOR, Mayte (2016) «MIAU Fanzara, una propuesta social. Historia, materiales y conservación», <<http://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/viewFile/407/pdf>> [consulta: 13/02/2017].
- RIGG, Paul (2015) «Universities hail town's regeneration by 'graffiti'», <<http://www.universityworldnews.com/article.php?story=20150430102347358>> [consulta: 13/02/2017].
- STUART MILL, John (1984) *El utilitarismo*, Madrid: Alianza editorial.
- WANDERLUST, Weird (2015) «5 towns saved by street art», <<http://www.wanderlust.co.uk/magazine/blogs/weird@wanderlust/5-towns-saved-by-street-art>> [consulta: 13/02/2017].



Mural de Ruina, 2015. Fotografía: Rafa Gascó.



Exterior y escalera del Museo de Arte de Pereira.

MUSEO DE ARTE DE PEREIRA: ABIERTO, INCLUYENTE Y EMPRENDEDOR

MUSEUM OF ART OF PEREIRA: OPEN, INCLUSIVE AND ENTERPRISING

Sandra Johana Silva Cañaverl
Fundación Universitaria del Área Andina. Pereira

Álvaro Ricardo Herrera Zárate
Universidad del Quindío. Armenia

- Resumen El presente artículo da cuenta de la manera en que fue gestado el Museo de Arte de Pereira. Analiza los rasgos fundacionales que permitieron a las mujeres ser las encargadas de consolidar este emprendimiento cultural en una ciudad latinoamericana que goza del privilegio de conformar el paisaje cultural cafetero. También dialoga acerca de la colección de arte colombiano y latinoamericano que alberga en su depósito, a partir de una revisión juiciosa y creativa desde la cual se pone en valor la apertura del museo a diferentes propuestas artísticas.
- Palabras clave Museo de Arte de Pereira, Centro de Arte Actual, arte colombiano, arte latinoamericano, paisaje cultural cafetero, mujeres pereiranas.
- Abstract This article discusses how the Museum of Art of Pereira was created. It analyzes the foundational features that allowed women to be in charge of consolidating this cultural enterprise in a Latin American city that enjoys the privilege of forming part of the cultural landscape of coffee in the region. It also talks about the collection of Colombian and Latin American art that is safe guarded, based on a judicious and creative review from which the opening of the museum to different artistic proposals is valued.
- Keywords Pereira Art Museum, Actual Art Center, Colombian Art, Latin American Art, Coffee Culture Landscape, Pereiran Women.

Del Centro de Arte Actual al Museo de Arte de Pereira

Mientras los colectivos minoritarios se congregaban en la década de los setenta en torno a la liberación sexual, la reivindicación de las identidades y los saberes, y el desarrollo de una conciencia crítica por los derechos civiles, en Pereira, tres mujeres provenientes de la élite política, gestaban su propia revolución: crear una galería de arte que, posteriormente, se convertiría en el Museo de Arte de la ciudad. Fueron Maritza Uribe de Urdinola, fundadora del Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, y Gloria Delgado Restrepo quienes le propusieron a María Isabel Mejía Marulanda, la mujer que ha abanderado el proyecto del Museo desde hace cuarenta y tres años, la creación de un espacio de exhibición artística en Pereira.

Asesorada por una comisión curatorial del Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, quienes a su vez aportarían el préstamo de las obras, María Isabel abrió las puertas del Centro de Arte Actual en 1974.

Se trataba de un espacio expositivo tomado en alquiler, ubicado inicialmente y por pocos meses en el primer piso del Edificio Invico sobre la Avenida Circunvalar, que luego se trasladaría a una casona de corte Art Déco en la carrera 6ª entre calles 14 y 15, donde permanecería por diecinueve años. Un proyecto de ciudad que recibió el nombre de «Centro de Arte Actual» en honor a una reconocida galería de arte venezolana que llevaba este mismo nombre y que representaba a artistas latinoamericanas de notable trayectoria, entre ellas, Liliana Porter.

La primera exposición del Centro de Arte Actual fue inaugurada el 23 de agosto de 1974 con obras de destacados artistas de la plástica colombiana como Beatriz González, Feliza Bursztyn, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Bernardo Salcedo, Carlos Rojas, Lucy Tejada, Álvaro Barrios, Héctor Fabio Oviedo, Hernando Tejada, Ana Mercedes Hoyos, Santiago Cárdenas o Juan Antonio Roda, solo por señalar algunos.

La apertura del Centro de Arte Actual coincidió con un momento histórico y cultural en el que Colombia alcanzaba cierto bienestar económico de la mano de los Estados Unidos, y los museos, se consolidaban como una impronta de las élites políticas y los programas de desarrollo estatal.

Los años setenta en Colombia pueden ser considerados como un resplandor de modernidad. El país se recuperó de la brutalidad de la Violencia y alcanzó nuevos niveles de crecimiento, avance y mejoras en las condiciones de vida. En este periodo se crearon las principales instituciones culturales estatales, se aumentó la inversión privada en la cultura y se llegó a una cierta estabilidad económica que permitiría el fortalecimiento de las clases medias (Rueda, 2008: 62).

Años más tarde y en respuesta a la tenacidad y constancia –no solo de María Isabel Mejía Marulanda y sus compañeras– sino también de un grupo de colaboradores y colaboradoras pertenecientes al ámbito de la política y la cultura local, y con una edificación propia diseñada por el arquitecto pereirano Willy Drews sobre un terreno donado por Rodrigo Ocampo Ossa, la ciudad abrazó en 1996 –con la apertura de la primera exposición, una muestra de los artistas regionales Martín Abad y María de la Paz Jaramillo– uno de los proyectos arquitectónicos y culturales más emblemáticos del país: el Museo de Arte de Pereira.

En la actualidad el museo conserva el logotipo del Centro de Arte Actual creado por el diseñador gráfico colombiano Dicken Castro, quien también se encargó de la propuesta para el museo, como un acto de reconocimiento y memoria al que fuere su primer formato dentro del mapa cultural y artístico nacional.

Las mujeres hacen la gestión cultural en Pereira

Pereira es una ciudad latinoamericana con apenas 154 años de existencia, ubicada en el centro-occidente colombiano sobre la cordillera central de los Andes, capital del departamento



Placa original del Centro de Arte Actual conservada y guardada en el Museo de Arte de Pereira. Fotografía: Alvaro R. Herrera.

de Risaralda. Por encontrarse en el centro de lo que se denomina el Triángulo de Oro del que hacen parte Medellín, Bogotá y Cali, las tres ciudades más pobladas del país, pero además, por consolidarse como una de las ciudades estratégicas del Eje Cafetero (conformado por los departamentos del Quindío, Risaralda y Caldas, regiones que por sus condiciones geológicas y climáticas se convirtieron en las principales productoras de café), ha cobrado valía para el sector económico del país.

Para una ciudad con una importante herencia precolombina, en cuyo territorio estuvieron asentados –hace cerca de diez mil años– grupos indígenas Quimbayas, máximos exponentes de la orfebrería, la metalurgia y la cerámica (Rivera, 2014); que con el advenimiento de la conquista por parte de los

españoles y los pobladores de Antioquia y Valle del Cauca adoptó modelos de comportamiento social y económico basados en el intercambio comercial y agrícola, resulta significativo que atesore en su interior uno de los museos de arte más valiosos del país, pero sobre todo, que hayan sido las mujeres las encargadas de hacer prosperar este cometido cultural.

En un país en el que los derechos civiles y políticos de las mujeres son resultado de los consensos acaecidos entre el Estado y la Iglesia, no extraña que solo hasta 1957 hayan adquirido el derecho al voto, o que su participación en el entorno político haya tenido que movilizarse al margen de los discursos dominantes. Un panorama histórico para nada distante de las realidades europeas o norteamericanas, que excluyó a las mujeres de las decisiones públicas



María Isabel Mejía Marulanda, fundadora, gestora y presidenta del Museo de Arte de Pereira, 2017. Fotografía: Sandra Johana Silva Cañaverall.

y políticas, concediéndoles, únicamente, una labor social destinada al espacio privado de la casa y al cuidado de los hijos y el esposo. Los que decidían en el ámbito político eran los hombres. En Colombia, la Gran Política la ejercieron los hombres más cultos de la capital. Los hombres de la provincia y los pueblos, por su parte, participaban del circuito político, pero no decidían. Para que



Centro de Documentación del Museo de Arte de Pereira. Fotografía: Álvaro R. Herrera.

las mujeres pudieran abrirse paso en la esfera política debían gozar de conexiones familiares cercanas a las élites políticas nacionales. Su accionar en la política dependía de la tutela de los partidos políticos, Liberal y Conservador, con los que simpatizaban (Wills, 2004). Fue así como despuntó la carrera política de María Isabel Mejía Marulanda como alcaldesa de Pereira, gobernadora y Congresista de Risaralda. Las alianzas de su familia con el presidente Alfonso López Pumarejo le hicieron acreedora de estos nombramientos públicos. A pesar de no haberse trazado la política como su principal objetivo en la vida, esta mujer que había estudiado Economía y Bellas Artes en la Michigan State University, ejerció un papel muy determinante para la cultura de Pereira y del país, pues cabe mencionar que fue ella la ponente principal por la Ley del Cine y la Ley General de la Cultura.

Con la discriminación a la que se han enfrentado las mujeres en Colombia en el terreno educativo, social y político, resulta admirable que una mujer pereirana haya promovido, dentro de un ambiente esencialmente masculino, una reflexión por la cultura como un espacio legítimo para la realización individual y colectiva de las y los pereiranos, y haya conseguido mantener a flote una iniciativa de emprendimiento cultural como el museo. Hay que destacar, sin reparo, el apoyo constante y leal de personas con un fuerte sentido de civismo con quienes se fraguó el proyecto del museo, reconociendo la labor artística de Rosa Ángel y Adriana Arenas, dos mujeres que cumplieron una importante labor como curadoras porque vislumbraron la manera de insertar el museo dentro de las coordenadas del arte nacional e internacional. Igualmente, hay que destacar el afán de proyectar la permanencia del museo en el imaginario colectivo a través de su joven equipo de trabajo, encabezado por su actual curador Alejandro Quintero Garcés, su directora Ignacia Vergara y su administradora Fanny Duque. Aunque no puede desconocerse



Museo de Arte de Pereira, vista exterior, Pereira. Fotografía: Sandra Johana Silva Cañaverl.



Museo de Arte de Pereira, vista interior, Pereira. Fotografía: Alvaro R. Herrera.



Gabinets de obra bidimensional en la bodega del Museo de Arte de Pereira. Fotografía: Alvaro R. Herrera.



Gabinets de obra bidimensional en la bodega del Museo de Arte de Pereira (detalle). Fotografía: Alvaro R. Herrera.

que han sido las mujeres pereiranas –y María Isabel Mejía Marulanda una de las más comprometidas– las encargadas de gestionar un lugar para la cultura en la ciudad:

... las cosas no se pueden personalizar nunca, porque tanto el Centro de Arte Actual como el Museo de Arte deben su existencia al esfuerzo de un equipo de trabajo, al apoyo de muchas personas que creyeron y le apostaron a este proyecto. (María Isabel Mejía Marulanda, entrevista concedida el 14 de septiembre de 2017).

También es cierto que el contexto histórico y social en el que se enmarca la carrera de María Isabel en la gestión cultural, coincidió, por un lado, con las gestas cívicas y el papel trascendental de las élites en los procesos de modernización de la ciudad:

... las innumerables formas asociativas, que bajo la estructura de organizaciones cívicas y filantrópicas, contribuyeron a dejar atrás las viejas aldeas con rezagos coloniales y organizar la naciente vida pública en torno a los nuevos ideales de progreso. [...] Lo anterior implica pensar el civismo como una doctrina política que cimentó su arraigo en la mentalidad religiosa de la población. Hay una matriz de significación del espíritu cívico que convoca al «fervor ciudadano», en la obligación moral con la ciudad, respaldado, además, por un conjunto de doctrinas y de prácticas que se repetían a diario y a través de diversos medios, casi de manera ritual. Incluso, la participación colectiva se llegó a exaltar, en el caso de Pereira,

a la manera de una auténtica asamblea colectiva, creando un sentido de pertenencia, no tanto frente a un Estado como a una comunidad cívica «imaginada» (Correa, 2009: 9-11).

Y por el otro, con la actividad política que le permitió alcanzar la vocería en escenarios donde las mujeres eran consideradas el *medio* para hacer la política, pero no las portadoras ni las legitimadoras de las decisiones políticas.

Pereira hace gala de un museo de arte que le sobrepasa en sus dimensiones socio-culturales. Poner en valor su patrimonio cultural ha sido uno de los mayores desafíos para la ciudad. Aunque el museo refuerza las lógicas del progreso y el sentimiento de pertenencia a través de la producción de significados de ciudad, ha sido complejo sintonizarlo con los públicos pereiranos, así como entender que estas instituciones –de carácter plural– generan procesos de producción y validación de las diferencias identitarias que caracterizan a las ciudades y dan soporte a las construcciones actuales. Esto ha exigido del museo un cambio en sus estrategias de sensibilización y formación de los públicos. Pensarse el territorio como un elemento crucial para producir ese encuentro sociológico, estético y sensible entre el museo y sus visitantes ha sido clave al momento de concebir nuevos encuadres, comenta Alejandro Quintero Garcés, actual curador del museo:



Tarjetas de invitación a exposiciones de artistas colombianos, latinoamericanos y norteamericanos, conservadas por el Centro de Documentación del Museo de Arte de Pereira. Fotografía: Alvaro R. Herrera.

... al tratar de entender las distintas nociones de paisaje y territorio que rodean a esta zona del país, comprendemos que el papel del museo es fundamental porque propicia el encuentro y el flujo. El arte es solo la excusa para converger y el museo un lugar que da cabida a diferentes expresiones y opciones culturales. Pero además, es una institución que no le tiene miedo a ningún tema (entrevista concedida el 14 de septiembre de 2017).

Así que el museo no es únicamente un lugar que reafirma la existencia de realidades heterogéneas; es ante todo un organismo vivo, abierto e incluyente llamado a la autorreflexión.

El museo en la ciudad

Al llegar a la ciudad de Pereira, por la vía que conecta con la capital del país, Bogotá, y también

con la ciudad alemana, Armenia, muy cerca de la Terminal de transportes, entre edificios y conjuntos residenciales, nos encontramos a uno de los referentes culturales más importantes de la ciudad: el museo de arte. Su edificación reúne un conjunto de iniciativas y posibilidades culturales. Allí funciona un cine club, un teatro, un centro de documentación, un centro de investigación artesanal y un auditorio para eventos y conferencias. A pesar de no estar ubicado en el centro mismo de la ciudad, su posición geográfica permite un rápido acceso a grupos de estudiantes que provienen de colegios de la región y de universidades de otras ciudades.

En su interior encontramos cuatro pisos principales, los cuales fueron producto de un proceso de ampliación en el tiempo, paralelo a la necesidad cultural de la propia ciudad. La sala

principal, ubicada en el primer piso, se presta para propuestas de dimensiones amplias porque posee un techo alto y un área de espacio libre. En la zona del sótano encontramos un auditorio, la bodega de la colección y una sala más cerrada, que permite llevar a cabo propuestas convencionales o aquellas que requieran de un cierto nivel de aislamiento y contención. Toda su área administrativa está en el segundo piso, donde también se halla el centro de documentación y una sala contigua adaptada especialmente para la proyección de video. El último piso es, quizás, el más generoso, porque permite el desarrollo de todo tipo de propuestas, y especialmente, aquellas de naturaleza tridimensional. Además se conecta con una terraza que da acceso al paisaje que rodea al museo.

No solo en las mencionadas salas se han expuesto y realizado eventos artísticos, también en las escaleras principales, en la zona verde interna, así como en el parque del barrio frente a su entrada, donde por un tiempo se exponían reproducciones de obras de la colección o relacionadas con las muestras que se daban al interior. Esto último con el fin de explorar estrategias que conectaran el tránsito cotidiano de peatones y automovilistas, con los sucesos estético-artísticos que promovía el museo.

Si bien en sus inicios era un lugar alejado de la vida activa del centro de la ciudad, con el paso de los años y el crecimiento urbano, el museo mismo se ha convertido en un referente geográfico. Es claro que el museo contribuyó a definir el carácter de los barrios aledaños y a darle un nuevo polo de desarrollo a la cultura de la región.

Viviendo la colección

Una de las particularidades de un museo como el de Pereira es su capacidad para aceptar propuestas que se salen de la programación convencional. Al tratarse de un museo en crecimiento, aún no instalado en el cumplimiento estricto de reglas y permisos burocráticos, es posible plantear



Álvaro Ricardo Herrera Zárate, *Coleccionado*, 2011, bodega del Museo de Arte de Pereira, Pereira. Fotografía: Alvaro R. Herrera.



Instalación de Sandra Johana Silva *Itinerarios del vértigo*. 2015. Fotografía: Sandra Johana Silva Cañaverall.

proyectos y recibir respuestas positivas en corto plazo. Estos trámites fuera de la programación e iniciativas diferentes a la exposición convencional, en otras instituciones, serían casi imposibles o de muy larga duración.

Como artistas que hemos dialogado con el museo en varias oportunidades, queremos reseñar algunas de ellas, en las que nos fue posible entrar en contacto con sus colecciones. Se trata del performance *Coleccionado* y del proyecto para sitio específico *Pinturas anónimas*, así como del proyecto *Vestidos Orales* y la instalación *Itinerarios del Vértigo*. Paralelamente a la reflexión sobre estas creaciones, se mostrará un panorama del acervo artístico que guarda esta institución, para finalizar articulando nuevos posibles diálogos creativos.

El primer contacto con el museo fue a distancia, a partir de un encuentro con Rosa Ángel, la curadora en el año 2010. Con ella se acordó la realización de un proyecto de creación personal para el año 2011. El interés

inicial era que dicho proyecto fuera una propuesta específica, contextual y articulada con el museo, y que pudiera, en los meses previos a la muestra, realizar trabajo de campo en las instalaciones del mismo para así concretar el sentido de la creación. Así fue como surgieron *Coleccionado* y *Pinturas Anónimas* de Álvaro Ricardo Herrera.

Durante los primeros meses del 2011 se tuvo pleno acceso al museo, y en especial, a sus archivos y colecciones. Lo primero que llamó la atención fue el espacio real donde se almacenaban las obras, así como las distintas carpetas y documentos en donde estaban catalogadas. Para ese entonces el cambio en la sección de curaduría me llevó a conocer a Adriana Arenas, lo que motivó no solo la idea que se venía gestando sino otras nuevas que al final se desarrollaron bajo su acompañamiento.

La colección del museo la constituye principalmente obras de artistas colombianos con



Yuri. Proyecto *Vestidos Orales* de Sandra Johana Silva, 2015. Fotografía: Alvaro R. Herrera.

piezas predominantemente bidimensionales, sin descartar arte escultórico y obras de artistas latinoamericanos y norteamericanos.

Desde su fundación como Centro de Arte Actual, las políticas de consolidación de dicha colección incluían acuerdos con los artistas expositores relativos a la donación de alguna de las obras expuestas, en retribución por la muestra realizada. Fue así como llegaron obras de los más reconocidos exponentes del arte moderno colombiano, asociadas a una especial época de auge e interés por la obra gráfica. Ese origen y predominio de lo gráfico lo comparte con sus museos más cercanos en geografía y en historia, como lo son el Museo de Arte Moderno La Tertulia en Cali, y el Museo Rayo en Roldanillo, Valle del Cauca. Para las décadas del setenta y ochenta, dos grandes iniciativas en relación al arte gráfico estaban en su pleno auge. Se trató de la Bienal Americana de Artes Gráficas, con sede en La Tertulia, y la iniciativa del portafolio AGPA (Artes Gráficas Panamericanas), que iniciando en México en 1971, para el año 1973 tenía una cobertura en Colombia y en Venezuela, de la mano de las empresas Cartón de Colombia, México y Venezuela, respectivamente.

En Roldanillo, pueblo natal del Maestro Omar Rayo, se daría un interesante ejemplo de gestión desde lo pedagógico y artístico, que ayudaría a consolidar –hasta nuestros días– a una importante comunidad del arte gráfico nacional, y paralelo a esto, una colección de grandes maestros, así como de jóvenes estudiantes. Todo este movimiento productor de obras en grabado, serigrafía, litografía y otras técnicas mixtas sobre papel, generaría un gran interés en coleccionistas y público en general. De tal manera que, los mencionados museos, tendrían como principales posibilidades de formar colección, la adquisición o la donación de estas piezas gráficas.

Muchos de los artistas que en las décadas siguientes figurarían como importantes expo-



*Diana. Proyecto Vestidos Orales de Sandra Johana Silva, 2015.
Fotografía: Alvaro R. Herrera.*

nentes del arte colombiano, nutrieron en sus orígenes sus obras con propuestas gráficas, como Álvaro Barrios, pionero del arte conceptual en este país, o el mismo Oscar Muñoz, hoy reconocido internacionalmente por su proceso expandido de la fotografía hacia la instalación y el video. En la colección del museo de Pereira encontramos justamente unas obras tempranas de estos dos últimos artistas, así como, piezas posteriores que nos permiten entender un fragmento del proceso creativo en transformación. Esta particular mirada retrospectiva es posible realizarla si nos centramos en una de las principales donaciones que recibió el museo poco después de estrenar su sede definitiva: la donación de María de la Paz Jaramillo, en la cual podemos rastrear distintos momentos y técnicas exploradas por esta artista colombiana, quien



Edgar Negret, de la serie *Torres*, 1975. De la colección del Museo de Arte de Pereira. Fotografía de Álvaro R. Herrera.

se encuentra asociada a un arte de la cultura popular y del espectáculo con una estética, eminentemente, kitsch.

Los nombres asociados a la colección no solo se limitan a esas grandes figuras de larga trayectoria, como el escultor Edgar Negret o la pintora Beatriz González, sino que también incluye, de forma reciente, obras de artistas jóvenes como Daniel Gómez y Ricardo Muñoz, representantes de la plástica local. De esta manera, podemos sustentar que en la colección del Museo de Arte de Pereira se pueden estudiar los desarrollos del arte nacional de las últimas cuatro décadas, y que su acervo contiene un potencial pedagógico y creativo que está en miras de ser investigado de forma cada vez más constante y rigurosa.

Para acercarnos a la experiencia propia relativa a los proyectos gestados en el año 2011, *Coleccionado y Pinturas Anónimas*, se puede afirmar que el interés particular en estas dos

obras giraba en torno a la exploración de la colección, no desde una visión teórica o arquitectónica, sino desde la creación misma.

La riqueza de tantos nombres –hoy en día famosos– llevó a Álvaro Ricardo Herrera Zárate a explorar los archivos en búsqueda de otros nombres que no lo fueran tanto y en ese proceso se encontraron tres pinturas que no tenían autor conocido. Esas pinturas fueron la pauta para entrar por primera vez a la bodega de la colección y para luego realizar todo un proyecto de exposición pictórica, donde dialogarían las obras rescatadas del silencio junto con tres series de obra original e inédita de su autoría, realizadas expresamente para estar expuestas junto a las pinturas anónimas. La segunda iniciativa, *Coleccionado*, fue posible solo gracias a la confianza y la apertura del museo y de su personal en distintas áreas. Se trató de una performance en la cual habitaba la bodega del museo, durante toda una noche y fuera del horario de visitas tradicional, junto con todos los cuadros de su colección. En esta acción me asumía como una pieza más de la colección. Cada movimiento realizado fue coleccionado, por el efecto mismo de estar siendo ejecutado en el sitio específico. Parte de lo logrado en esa noche, se concretó en otro producto audiovisual, en donde gabinete a gabinete, obras tras obra, se construyó una narración que, a grandes rasgos, constituye una historia particular del arte nacional y latinoamericano, a partir del acervo del museo. Dicho insumo, ha sido en algunas ocasiones utilizado para procesos de docencia artística.

Por su parte, Sandra Johana Silva Cañaverl, en el año 2015, presentó en el museo el resultado creativo del proyecto *Vestidos orales*, que consistió en la instalación de unos vestidos y una serie fotográfica donde cinco mujeres transgénero del Parque La Libertad de la ciudad de Pereira, modelaron unas piezas vestido derivadas de un proceso de intercambio y conversación entre ellas y la comunidad universitaria, mediante el cual fue posible reunir sus voces,

las voces del diseño y las voces del arte. Esta fue la primera vez que personas de esta comunidad ocuparon el centro del acontecimiento museal, haciéndose clara la apertura de la institución a discusiones en torno a la inclusión y a las maneras diferentes de existir.

En el marco de la exposición *Vestidos orales* tuvo lugar la instalación *Itinerarios de vértigo*, en la cual podía apreciarse el recorrido creativo y procesual de una investigación artística que había producido un cuerpo de obra, así como, unos formatos heterogéneos de conocimiento y saber, a través de los cuales fue posible instalar una reflexión por la creación y la investigación desde una perspectiva de género.

Desde el aspecto de lo pedagógico, y la idea del museo como una escuela, podemos también destacar algunos puntos importantes. El principal flujo de visitantes lo constituyen distintos estudiantes de colegios de la zona, así como también universitarios que estudian artes en las ciudades de Pereira y Armenia. Indiscutiblemente, las muestras que aquí llegan son las más interesantes a nivel del arte actual, aunque también algunas de orden más histórico. Con su más reciente vinculación al Salón Nacional de Artistas (AUN), el museo mostró su relación e interés con procesos de formación de públicos y su posibilidad de estar a la altura de eventos nacionales de alto nivel. Internamente, ha sido una escuela no oficial de curaduría y museografía, en donde una generación de curadoras, ha ido formando en la práctica misma, en el día a día, al grupo de jóvenes que ahora apoyan dichos procesos. La labor del museo ha contribuido, por supuesto, a formar artistas, les ha permitido sus primeras grandes exposiciones colectivas e individuales. De tal manera, que en su recinto han madurado las propuestas de los que hoy marcan los derroteros de una parte importante del arte de la región. De otro lado, ha sido generoso y hospitalario con muchos artistas de otras regiones y de otros países, permitiéndoles un primer y amplio contacto con el público local.

Por tantas razones enunciadas a lo largo de este artículo, desde la visión de nosotros los autores, artistas y docentes, y en ocasiones público y críticos, podemos afirmar que este museo ha superado sus funciones iniciales y cada día busca permear sus muros hacia toda la ciudad, generando verdaderas aperturas, inclusiones e impactos positivos en todo el ámbito cultural de Pereira.

BIBLIOGRAFÍA

- CORREA, Jhon Jaime (2013) «El civismo en Pereira o la pregunta sobre la vigencia del pasado en el presente», *Gestión y Región*, núm. 15, 29-44.
- CORREA, Jhon Jaime (2009) «El discurso del civismo en Pereira o la sacralidad de lo público durante el siglo XX», *Historiolo*, vol. 1, núm. 2, 7- 31.
- HERRERA, Álvaro Ricardo (2011) *Performance Coleccionado*. https://www.youtube.com/watch?v=FraSCVUR_ig
- HERRERA, Álvaro Ricardo (2011) *La colección*. Video guía de la colección del Museo de Arte de Pereira <https://www.youtube.com/watch?v=mOLbAWpciI8>
- MEJÍA MARULANDA, María Isabel (2017) entrevistada por Sandra Johana Silva. Pereira [fecha de la entrevista 14/ 09/ 2017].
- Museo de Arte de Pereira. <http://museoartepereira.org/prensa/resena-cumpleanos-40-anos/> [fecha de consulta 22/ 09/ 2017].
- QUINTERO GARCÉS, Alejandro (2017) entrevistado por Sandra Johana Silva. Pereira [fecha de la entrevista 14/ 09/ 2017].
- RIVERA, Jorge Andrés (2014) «Del período precolombino al mito fundacional de Pereira: cien siglos de historia previa», *Virajes*, vol.16, núm. 2, 67-102.
- RUEDA, Santiago (2008) «Breve revisión de los contextos sociales y culturales en la formación de los museos de arte moderno en Colombia», *Calle 14*, núm. 2, 60-70.
- WILLS, María Emma (2004) *Las trayectorias femeninas y feministas hacia lo público en Colombia (1970-2000)*. *¿Inclusión sin representación?* Tesis Doctoral. The University of Texas at Austin. Austin.

Recibido el 17 del 10 de 2017

Aceptado el 16 del 11 de 2017

BIBLID [2530-1330 (2017): 46-59]



Museo Nitsch, vista exterior, Nápoles. Fotografía: Amedeo Benestante © Fondazione Morra.



Casa Morra - Archivio d'Arte Contemporanea, 2016. Escalera. Nápoles. Fotografía: Amedeo Benestante. © Fondazione Morra.

MUSEOS INESPERADOS: HERMANN NITSCH Y CASA MORRA

UNEXPECTED MUSEUMS: HERMANN NITSCH AND CASA MORRA

Rosalía Torrent Esclapés
Universitat Jaume I. Castelló

Resumen El propósito de este artículo es acercarnos a dos espacios artísticos de Nápoles. En primer lugar, al museo Hermann Nitsch, que recoge de forma monográfica el trabajo de este artista austriaco vinculado al accionismo vienés. Nitsch tiene una larga relación con Italia, especialmente a través de Giuseppe Morra, un coleccionista y mecenas napolitano que ha facilitado su presencia en la ciudad. En Nápoles ha realizado algunas de sus más significativas acciones. Ahora cuenta con este museo, donde fotografía y video conviven con pinturas e instalaciones que reviven mundos alquímicos e irreverentemente sagrados. Siguiendo con el legado de Morra, aludiremos a un nuevo proyecto que este apasionado del arte ha puesto en marcha en el Palazzo Ayerba d'Aragona Cassano: Casa Morra. Una insólita propuesta que a día de hoy tiene previstas exposiciones para todo un siglo y que, de momento, alberga instalaciones de Marcel Duchamp, John Cage y Allan Kaprow.

Palabras clave Museos de arte contemporáneo, Hermann Nitsch, Casa Morra, Nápoles.

Abstract The purpose of this paper is to approach two artistic spaces of Naples. Firstly, the Hermann Nitsch Museum, which collects in monographic form the work of this Austrian artist linked to Viennese Actionism. Nitsch has a long relationship with Italy, especially through Giuseppe Morra, a Neapolitan collector and patron who has facilitated his presence in the city. In Naples he has performed some of his most significant actions. Now he has this museum, where photography and video coexist with paintings and installations that revive alchemical and irreverently sacred worlds. Continuing with the legacy of Morra, we will allude to a new project that this art passionate has launched in Palazzo Ayerba d'Aragona Cassano: Casa Morra. This is an unusual proposal that, to this day, has planned exhibitions for a whole century and which, for the moment, harbours facilities for Marcel Duchamp, John Cage and Allan Kaprow.

Keywords Museums of Contemporary Art, Hermann Nitsch, Casa Morra, Naples.

Accionismo en el museo

El mayo del 68 se posicionó críticamente contra los museos, pero tal vez hubiera tenido sus dudas ante uno dedicado monográficamente a Hermann Nitsch, al fin y al cabo estaría acogiendo a uno de los suyos. O quizá no, quizá esa generación tan vehemente como políticamente incorrecta no hubiera defendido a capa y espada todas las acciones de este artista de los márgenes. El Nitsch de los mil rostros siempre nos deja uno con el cual disentir, pero su vitalidad, la explosión dionisiaca de la que se nutre y, en definitiva, el conjunto de su trayectoria, bien vale que un espacio nos permita ver una buena selección de su obra. En el caso del artista austriaco, y por el momento, son dos los museos que se le han dedicado: uno en su país natal, concretamente en Mistelbach, y otro en Nápoles. A este último nos referiremos en este artículo. Mientras que el primero fue fundado en el 2007 en la región austriaca de Weinviertel, donde Hermann Nitsch vive y trabaja, el segundo se abrió al año siguiente, en 2008, en una ciudad que también ha sido escenario de distintas acciones del artista y en la que ha pasado largas temporadas, residiendo en el mismo Museo, en el que dispone de un pequeño apartamento que le acoge en sus estancias napolitanas. También en Viena, dentro de la Fundación que lleva su nombre, podemos hacernos una idea sobre el trabajo del artista. Creada en 2009, es otro de los lugares en el que podemos acercarnos a su obra.

Volvamos, sin embargo, a los años sesenta, e incluso un poco antes, al año 1959. Es en esta fecha cuando se inicia la historia de un movimiento, el Accionismo Vienés, al que Hermann Nitsch perteneció, al igual que –especialmente– los artistas Günter Brus, Otto

Muehl y Rudolf Schwarzkogler. Austria todavía vivía en la resaca de la Segunda Guerra Mundial. Solo en 1955 se había acabado con la ocupación de un país aliado años atrás con el nacionalsocialismo. Sus valores tradicionales, su católica burguesía y un arte que no había logrado engancharse al carro de la modernidad, potenciaron la formación del Accionismo. Sus cuatro integrantes fundamentales no conformaron un grupo, pero sí formaron parte de una tendencia a contracorriente, que convulsionó el panorama artístico general –y no tan solo el de su propio país. Potenciados por las experiencias paralelas que van desde el *happening* norteamericano a Fluxus (a las que habría que sumar, entre otras, las de los multidisciplinares alemanes y las llevadas a cabo por los políticos situacionistas) tuvieron un eco verdaderamente importante. Al fin y al cabo, el arte seguía instalado en fórmulas que, por muy innovadoras que fueran, no dejaban de lado los soportes tradicionales. Así las cosas, el accionismo vienés, busca y consigue:

...mediante la introducción directa y subversiva del tema del cuerpo, cargar de nuevas energías y contenidos unos formalismos figurativos que potencialmente estaban ya vacíos y posibilita el regreso a las artes plásticas de manifestaciones radicalmente directas y también políticas. En este sentido el accionismo vienés se inscribe en el proceso observado desde los años 60 de retorno a los valores de la experiencia concreta e inmediata, de la discusión comunicacional y de las prácticas comunales del arte. (Klocker, 2008: 21).

Para estos nuevos creadores los modelos informalistas o del expresionismo abstracto,

tan activos en los cincuenta, estaban ya agotados –aunque en el caso de Nitsch se partiera de ellos. La pintura estaría acabada si solo se circunscribiera a la idea de la materia y el lienzo, por más que se utilizaran otros elementos ajenos al tradicional bastidor con su correspondiente tela. Había que hacer otra cosa, algo que inequívocamente se escapara del sistema y lo provocara. Aunque fuera con sangre. Y con sangre fue. Para todos, pero especialmente para Nitsch, que ya había ideado su Teatro de Orgías y Misterios, donde el líquido rojo se convertía en el principal protagonista. Los animales muertos llenaban con sus vísceras la escena de un teatro que alguien llamaría la escena del crimen.

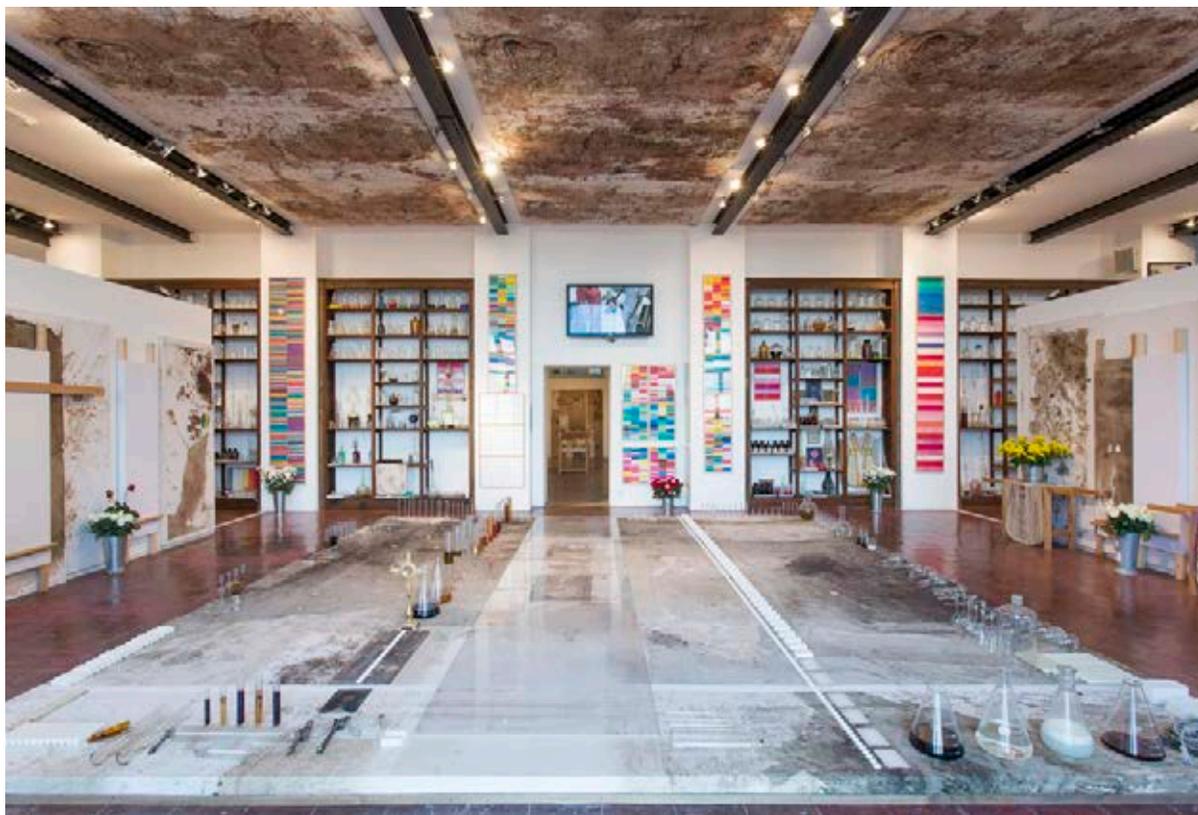
Más tarde volveremos con este teatro, de algunas de cuyas «representaciones» podemos ver imágenes en el espacio napolitano. Vayamos ahora con la idea del museo, que tan contradictoriamente convive con la obra de Nitsch. Los años sesenta en los que el artista consiguió poner en marcha su proyecto fue una década de ruptura de moldes, donde la idea futurista de la destrucción de los museos germinó en un contexto ideológicamente opuesto; «Museo: cementerios!... idénticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen [...] Museos: absurdos mataderos de pintores y escultores que se van masacrando ferozmente a golpes de colores y de líneas...» (Marinetti, 1909: 11-12) decían los futuristas en su primer manifiesto, fechado en el 1909. Su movimiento, que se acercó al fascismo, cabalgaba a favor de un futuro donde la verdadera vida sería privilegio de unos pocos, de aquellos que supieran vivir con la pasión del momento, impregnados de la idea de romper con el pasado, incluso de una forma programáticamente violenta.

Si bien en la década de los sesenta no se produce, ni por asomo, el radicalismo ideológico brutal que tuvieron los futuristas

contra el pasado, sí es cierto que en el ambiente flotaba el descontento contra una burguesía vigilante y contra una política conservadora que solo se mantenía por la resaca de la guerra. Pero pronto se iban a tambalear los cimientos que se mantenían en la vieja Europa, y las manifestaciones culturales formarían parte de los primeros síntomas de las novedades por venir. El museo tradicional también empezó a cuestionarse:

Algunos sectores de la cultura comenzaron a manifestar un posicionamiento crítico frente al poder establecido. Para ellos el museo concebido como un espacio separado del mundo, donde era posible una contemplación estética kantianamente desinteresada de los problemas de la vida real, era un dispositivo no solo anacrónico, sino también ideológica y políticamente sesgado que pronto se convertiría en bastión a derribar. En este contexto el lugar del artista y del activista se harían cada vez más próximos. (Jiménez-Blanco, 2014: 143).

Los trabajos de los accionistas eran todo menos susceptibles de ser contemplados desde un punto de vista kantiano y sí desde la pasión nietzscheana. Especialmente los de Nitsch. Esa pasión, y la liturgia, y la alquimia, conviven en el museo napolitano, al que el visitante llega tras sortear unas callejas en las que no falta la presencia de uno de esos altares con que la ciudad obsequia a creyentes y escépticos. Al final del laberinto se abre una pequeña plazoleta con hermosas vistas sobre la ciudad en la cual encontramos el museo, instalado en lo que antaño fue una pequeña central eléctrica: la estación Bellini, datada en 1891. Estamos en el barrio Avvocata de la ciudad, al que nosotros hemos accedido desde piazza Dante, uno de los centros de esta policéntrica ciudad. Tras una sobria recuperación arquitectónica, el edificio conforma un espacio definido como Museo / Archivo / Laboratorio, funciones todas relacionadas con el autor que nos ocupa.



Hermann Nitsch, *Arena. Opere dall'opera*, 2016-2018, vista de la instalación. Museo Nitsch, Nápoles. Fotografía: Amedeo Benestante © Fondazione Morra.

El Museo Hermann Nitsch

El museo abrió, como hemos dicho, en el año 2008. Fue fundado por el coleccionista Giuseppe Morra, amigo de Hermann Nitsch y un personaje clave en la historia que estamos contando. Nacido en Nápoles, Morra es una figura insólita en el panorama del mecenazgo y coleccionismo internacional, por ese cierto espíritu anárquico que le sedujo desde joven y que sigue perviviendo en él, con todas las paradojas que queremos señalar en una persona de su posición económica y social. En 1974 abrió una galería en su ciudad, el Studio Morra, en la que proponía artistas como Gina Pane, Marina Abramovic, Günther Brus o el mismo Nitsch. Obsesionado con no ser un galerista-vendedor y sí un promotor de un arte de la idea –al fin y al cabo, ha

confesado que para él el arte es un medio para expresar un pensamiento filosófico– ha llegado hasta hoy mismo con esta concepción de lo creativo. En el 1992 las actividades del Studio se transfieren a la Fondazione Morra. El cambio lo era también de barrio: desde uno más de moda a otro degradado, si bien, como todo Nápoles, lleno de historia. La idea de potenciar un barrio a través del arte se concreta en un nuevo proyecto, el *Quartiere dell'arte*, con el intento, tal como se nos dice en la página de la Fundación, de crear «una red de identidades culturales y creativas operantes en el interior del barrio Avvocata de la ciudad de Nápoles, para regenerar y recalificar el área urbana a través de prácticas artísticas y culturales». En este sentido, con la apertura del Museo dedicado a Nitsch, la Fundación (seguimos en su página): «sienta las bases para



Hermann Nitsch, *Arena. Opere dall'opera*, 2016-2018, vista de la instalación. Museo Nitsch, Nápoles. Fotografía: Amedeo Benestante © Fondazione Morra.

la activación de aquel proceso de renovación, de recalificación y de valorización urbana que el arte es capaz de desarrollar, entrando en contacto con los habitantes y las distintas realidades culturales y administrativas». Un proyecto ideado por el propio Morra junto a Pasquale Persico, Nicoletta Ricciardelli y Francesco Coppola que podríamos llamar utópico pero que entra en consonancia con la manera de entender el arte de Giuseppe Morra, que finalmente, en 2016, fundó la Casa Morra, otra idea hecha realidad a la que nos referiremos más adelante.

El museo Nitsch no es únicamente un lugar en el que mostrar las obras del accionista vienés, sino en el que generar la reflexión sobre su trabajo, que al fin y al cabo es una reflexión sobre la vida y la muerte, lo bello y lo macabro. En las creaciones artísticas de Hermann Nitsch

aflora de forma desnuda el elemento dionisiaco de la vida que conceptualizó filosóficamente Friedrich Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia*. Su Teatro de Orgías y Misterios, remite a las antiguas bacanales en las que las seguidoras de Dionisos celebraban la comunión extática con la naturaleza, la fusión de lo animal y lo humano, la alternancia de la vida y la muerte. En sus acciones artísticas asistimos, en primera persona y en directo, a la celebración ritual del carácter contradictorio de la existencia que, a semejanza del itinerario vital de Dionisos, entremezcla de manera indisoluble el júbilo y el desgarramiento más sangriento. El elemento dionisiaco latente en estas acciones artísticas propicia que en ellas, por más duras y terribles que resulten, siempre termine reafirmada la existencia. Y es que, como advirtió Nietzsche, el espíritu

sacrificial de las celebraciones de Dionisos es esencialmente distinto del que transmite Cristo; pues, mientras éste muere crucificado y resucita para revelarnos que la verdadera vida no es ésta, sino otra que está más allá de este mundo; Dionisos –al igual que el ciclo de la naturaleza de la que procede y a la que simboliza– nace, alcanza la plenitud, el júbilo y muere despedazado para renacer una y otra vez afirmando esta vida: «Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado. / ¡Ése es tu mundo! ¡Eso se llama un mundo!». (*El nacimiento de la tragedia*, secc.9, 1872).

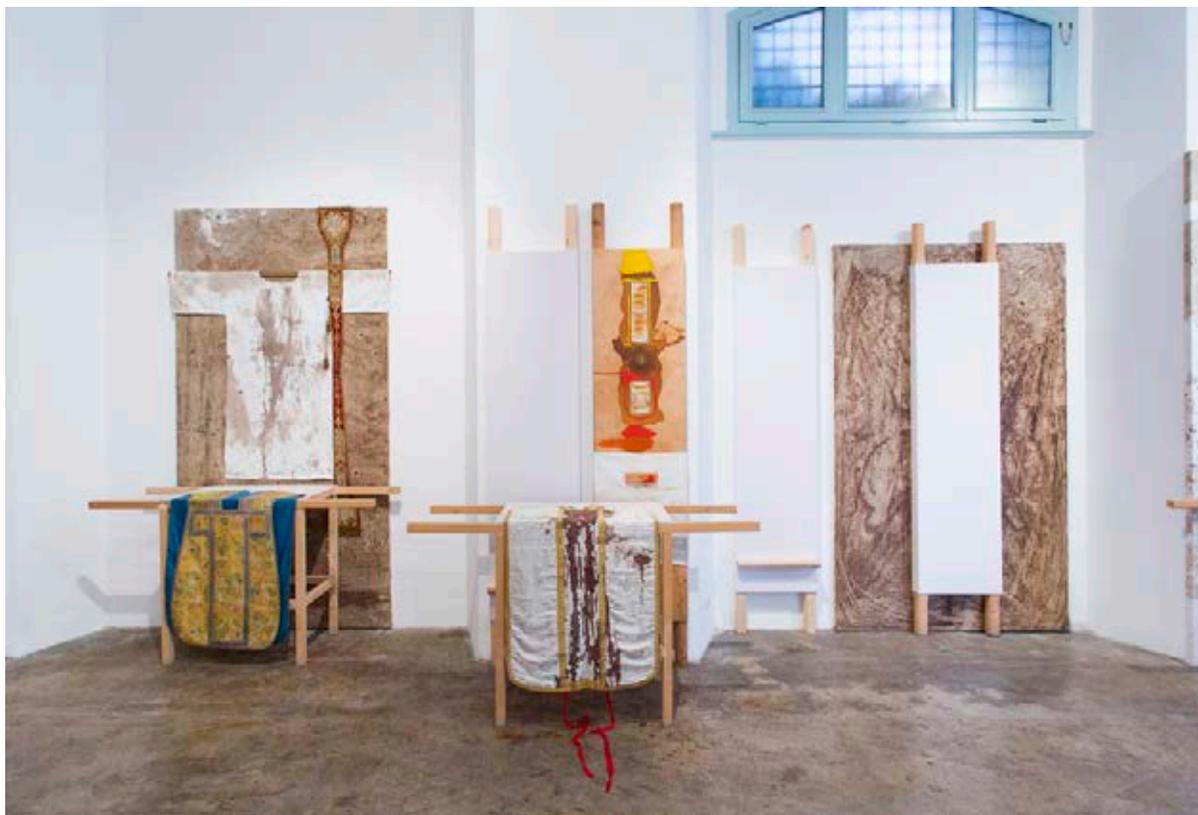
De ese teatro sabe mucho Italia, país con el cual el artista entró en contacto a través del coleccionista Francesco Conz. En Nápoles, Morra le invitó a su galería para realizar una exposición junto a una de sus acciones. Fue la *45.aktion*, realizada un 10 de abril de 1974; sus huellas están recogidas en el museo a través de las imágenes grabadas que de ella conservamos. Dos corderos fueron destripados y sus órganos e intestinos desparramados sobre un cuerpo desnudo masculino. La acción, a decir de Nitsch «muy bella, rápida e intensa» fue seguida, –según nos sigue contando el artista– con ardor y entusiasmo por los asistentes; también por el propio Morra, completamente entregado a la «fiesta» de la sangre. La policía llegó antes de que finalizase. Al día siguiente se le obligó a dejar Italia, junto con algunos compañeros extranjeros que le habían prestado ayuda. No era la primera vez que la policía intervenía en las obras de los accionistas. Ya en la primera acción realizada en Viena por Nitsch y Otto Muehl, en 1963, tuvieron que lidiar con su suspensión por parte de la autoridad. De nuevo un cordero eviscerado en directo, y crucificado, fue el eje de un espectáculo que se repetiría en el futuro con distintas ramificaciones. Se había vivido en directo el primer acto de Teatro de Orgías y Misterios que el artista había propuesto en años anteriores. Hoy

sigue trabajando en esta obra inacabable, que tuvo su particular hito en el año 1998. Llama la atención cómo lo anuncia, en nuestro país, una revista como *Ajoblanco*, quizá una de la pocas que podía acercarse a espectáculos de este tipo. Guillem Balagué la anunciaba así:

Nitsch ha pasado la vida convirtiendo orgías en arte, y su Teatro de Orgías y Misterios –un exceso dionisiaco que durará seis días– será la culminación de su obra. Comenzará a las 5.26 de la mañana del lunes 3 de agosto de 1998. A esa hora el sol estará desperezándose sobre el castillo Prinzedorf, la residencia de Nitsch en la baja Austria que, poco a poco, quedará envuelta por un extraño hilo musical de sonidos cacofónicos. Se oirán trompetas, se oirán pitos, se oirán tambores, todos a la vez y todos inarmónicos y disonantes. Tres carniceros arrastrarán un toro vivo hacia el patio del castillo y, bajo los tonos extáticos de la orquesta, será sacrificado, crucificado en el muro del establo y finalmente destripado de un modo sistemático. Sus entrañas irán cayendo de su esqueleto y los asistentes de Nitsch se entretendrán recogiendo del suelo los intestinos, el hígado y demás restos para devolverlos a su coraza. Nitsch irá humedeciendo la escena con sangre caliente y agua que empapará las entrañas, las manos y la ropa de todo el mundo [...] Nitsch ya tiene encargado el atrezzo: tres toros vivos, quince corderos muertos, camiones de intestinos, uvas y flores, mil metros cuadrados de ropa blanca, dos mil litros de sangre fresca, trescientos modelos y músicos y tres carniceros. (1998: 86).

Estas y otras muchas acciones han jalonado el discurso de un artista en cuyo museo, sin embargo, reina más un ambiente mágico y alquímico que directamente provocador. Porque los videos (más duros) que se intercalan en la instalación se proyectan en pantallas de un tamaño medio que no chocan con el conjunto de una instalación ciertamente cautivadora, presidida por la imponente *Farmacia*, que de alguna manera cobija y protege los sucesivos cambios en la obra (hay que precisar que estamos ante un centro dinámico, de propuestas cambiantes, que va variando sus contenidos en





Hermann Nitsch, *Arena. Opere dall'opera*, 2016-2018. Museo Nitsch, Nápoles (detalle). Fotografía: Amedeo Benestante © Fondazione Morra.



Hermann Nitsch, *Arena. Opere dall'opera*, 2016-2018, Museo Nitsch, Nápoles (detalle). © Fondazione Morra.

el tiempo, lo que asegura la vuelta de los visitantes). Actualmente, y desde abril de 2016, se puede ver el montaje «Arena, Opere dall'opera», que recoge vestigios de las acciones 45 (a la que ya nos hemos referido), 135 (que tuvo lugar en La Habana en 2012) y 140 (celebrada en Berlín en 2013), así como la Instalación homenaje a Alberto Burri de 2015 en Città di Castello.

Desde fuera del museo, una gran cristalera nos permite ver parte del interior, y atisbar la *Farmacia*. Una vez dentro del edificio, podemos detener nuestra mirada en enormes estanterías con los distintos elementos que la componen: una amplia variación de frascos de vidrio de laboratorio entre los cuales matraces, pipetas y tantos otros, pigmentos, instrumentos quirúrgicos, tablas cromáticas... todo ello mezclado con objetos y prendas de la liturgia católica, incluida la reproducción de la cabeza de Cristo doliente. Esta acumulación

de objetos se repite en las instalaciones que, sobre mesas alargadas o especie de caballetes, se distribuyen en el espacio remitiéndonos a las diversas acciones del artista. Me recuerdan, en su concepto, al maestro de la Bauhaus Johannes Itten y su exploración de los contrarios. Nitsch opone la frialdad del vidrio y el metal con las telas coloridas de casullas o estolas. O el metal de tijeras y pinzas con la ductilidad de la cera. Pero también, y sobre todo, enfrenta lo primario de las acciones (los momentos de desbordamiento y éxtasis y muerte) con el cuidadoso orden con el que expone los restos de sus acciones. También sus teorías del color (en el museo pueden verse parte de sus «escalas») están en consonancia con las de algunos maestros de la escuela alemana, como Kandinsky, y en general con la idea de las correspondencias, en las que los colores nos llevan a la idea de sonidos musicales, olores o sabores. Todo ello se funde



Hermann Nitsch, *Arena. Opere dall'opera*, 2016-2018, Museo Nitsch, Nápoles. Fotografía: Amedeo Benestante © Fondazione Morra. Detalle de la instalación.



Hermann Nitsch, instalación permanente, 2008, Museo Nitsch, Nápoles (detalle). © Fondazione Morra.

en el teatro de Orgías y Misterios, que parte con la idea romántica del arte total. La música tiene también su protagonismo, pues los sonidos forman parte del todo del artista, que, desde su vertiente dinonisiaca, podemos unir a nuestro músico Carles Santos.

Junto a los videos y objetos quirúrgicos y religiosos integrados en las distintas salas del museo, nos encontramos con obras pictóricas de Nitsch. En ningún caso debemos olvidar que sus orígenes estuvieron en la pintura. Los montajes a partir de sus acciones tienen cualidades compositivas y de color que nos remiten a esta

actividad, que por sí sola tiene un gran interés. Partiendo del tachismo (esa forma europea de ver el expresionismo abstracto estadounidense), el autor sigue hoy unido al gesto intuitivo, elaborando unas obras que destilan vitalidad. Empezó con la pintura, la abandonó para dejarla que ella misma viviese a través de las telas manchadas de sus acciones, y la recoge de forma independiente años más tarde.

En principio era el rojo el color con el que trabajaba. Las líneas rojas descendentes por la superficie del lienzo eran las que discurrían por el cuerpo de sus hombres y mujeres

crucificados en sus acciones. Pero en el museo también nos encontramos con impactantes pinturas negras; y, sobre todo, con otras de tonos ocre, acuosas, como líquido amniótico teñido de muerte. También con algunos ejemplos de esos colores más brillantes que también utiliza en los últimos años. En todos los casos, la pintura aparece como desparramada o vertida por la tela. Salpicada sobre ella, o dispersada con las propias manos del artista, es el gesto vital de un creador vital, por mucho que sus obras estén relacionadas con la muerte y el sacrificio, cosa que, –además de bastantes choques con las autoridades– le ha valido la suspensión, en el museo Jumex de Ciudad de México, de una exposición ya programada. La acusación: el sacrificio en vivo de animales (cosa que no se produce en sus acciones desde 1998). Entraríamos aquí en una discusión de muchos matices, que nos remite de nuevo a la paradoja del sacrificio y la vida.

Casa Morra

Al museo Nitsch habíamos llegado ayudados de un plano que nos condujo, a través de un estrecho callejón, a una plazoleta desde la cual tenemos unas preciosas vistas de la ciudad. Allí nos hablaron de un nuevo proyecto de Giuseppe Morra, Casa Morra, apenas recién inaugurada, en octubre de 2016, en el Palazzo Ayerbo d’Aragona, un lugar realmente sorprendente al que nos costó llegar. Ni siquiera el vecino al que preguntamos, que vivía justamente al lado, supo darnos razón del lugar. Y es que para acceder a él hay que atravesar un portalón sin indicaciones que da a un gran patio en el cual aparece el palacio. Finalmente lo encontramos. El palacio, que tiene que ser restaurado, albergará en el futuro la colección de Morra, que comprende más de 2000 obras. Con el tiempo, se distribuirán



John Cage - Marcel Duchamp - Allan Kaprow, 2016, vista de la instalación, Casa Morra - Archivio d'Arte Contemporanea, Nápoles.
Fotografía: Amedeo Benestante © Fondazione Morra.



Marcel Duchamp, 2016, vista de la instalación, Casa Morra - Archivio d'Arte Contemporanea, Nápoles.

en los 4.200 metros cuadrados del inmueble, que progresivamente será reparado para poder contenerla. En el futuro, además de a los accionistas, sus estancias acogerán las obras de aquellos movimientos y creadores que de alguna manera tienen una relación con los presupuestos vitales de aquellos: Gutai, Fluxus, Living Theatre, experiencias de happening, poesía visual... todo lo que ha subyugado a Morra durante su ya larga etapa de mecenas y coleccionista.

El edificio es impresionante, también por el contraste entre lo que entrevemos que será en el futuro y lo que actualmente es. De momento está en obras y tan solo algunas salas son de acceso al público. Según nos indica Claudia Rusciano, el edificio, descrito por Celano a fines del siglo XVI como una casa de campo para solaz de los nobles, se convirtió luego en pabellón de caza para ser convertido finalmente en residencia. Destaca en ella su escalera, atribuida a Ferdinando Sanfelice, a quien se debe



John Cage, *Not wanting to say anything about Marcel* (1969), 2016, Casa Morra – Archivio d'Arte Contemporanea, Nápoles.
Fotografía: Amedeo Benestante. © Fondazione Morra.

algunas de las más bellas escaleras abiertas de la ciudad. Intervenciones posteriores eliminaron elementos barrocos y le dan al edificio un aire clásico, escenario imponente para este nuevo paso en la construcción de un Quatiere dell'Arte.

El proyecto de Morra para esta Casa es del todo menos usual. Ha planeado muestras que van desde el 2016 hasta el 2116, esto es, ya tiene un programa elaborado para todo un siglo. El año de su inauguración, 2016, ha establecido un diálogo entre Allan Kaprow, Marcel Duchamp (ya veremos en qué sentido) y John Cage. Si se sigue el orden esperado, en los últimos meses de 2017 y durante otro año, podremos ver a Julian Beck, Shozo Shimamoto y Hermann Nitsch, al año siguiente a Giulio Paolini, Luca Maria Patella y Vettor Pisani. A partir de 2019 Nanni Balestrini, Ugo Carrega y Arrigo Lora Totino. En el 2020 Al Hansen,

Charlotte Moorman y Nam June Paik. En el 2021 Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler y Gerhard Ruhm. En el 2022 Marina Abramovic, Urs Lüthi y Gina Pane. Tendremos que esperar, entonces, al año 20, para ver a la primera mujer de la colección, la performer y violoncelista Charlotte Moorman; dos años después se contará con Pane y Abramovic. Enseguida, sin embargo, se integra a Hermann Nitsch, tan querido por Morra. Y después... una pausa, para recomenzar las exposiciones en el 2025.

Si hemos hecho esta prolija reseña de los artistas que expondrán en Casa Morra hasta el 2023 es para llamar la atención sobre dos hechos, o mejor, sobre dos números: el 3 y el 7. Como vemos, se ha planteado un periodo de siete años y en cada uno de ellos aparecen tres artistas. A partir de 2025, en periodos de tres años, y hasta siete veces, se ha elaborado una programación buscando instalaciones

y grupos. Más tarde tendremos retrospectivas-archivos (en el 2056 reaparecerá Nitsch). Un descanso en el 68 (hará un siglo del mayo francés) y 69. A partir del 2070 y también en ciclos de siete años, nuevas adquisiciones y jóvenes maestros, luego, periodos de tres para una nueva era y nuevos mundos. Ciclos que juegan con dos números con sus correspondientes simbolismos: El número 3 representa el principio universal de la alquimia: azufre, sal y mercurio (las *Tria prima* de Paracelso); el 7 los siete metales planetarios. El primero, número sagrado; el segundo, definitivo en el ritual masónico. En cualquier caso: números para cumplir un ciclo de cien años, en los que las futuras generaciones podrán ver las exposiciones previstas y que de algún modo se han pergeñado siguiendo el discurrir del juego de la oca, en el que los participantes se pueden entrecruzar, andar hacia adelante y retroceder.

No hay que negarle originalidad a la idea. Y cabe añadirle el eco de una cierta nostalgia. No podremos ver el crecimiento de la Casa. Nos viene a la mente el «Cuán largo me lo fiáis» de *El burlador de Sevilla*, la gran obra de Tirso de Molina. También el autorretrato esqueletizado del socarrón James Ensor, quien se pinta en ese futuro en el que ya habría desaparecido la carne de su cuerpo. Es cierto, no podremos asistir a la mayor parte de las exposiciones ya programadas. Demasiado tiempo son cien años, pero el gusto de perdurar a través de las obras es sin duda algo muy humano. Lo saben bien los artistas, pero también y muy especialmente coleccionistas y mecenas, que no querrían ver desaparecer en el vacío lo que ha sido parte de su itinerario vital. En cualquier caso, el ejercicio de futuro al que se somete no deja de atraernos. El proyecto de esta Casa es sin duda uno de los más singulares que se han dado en la historia del arte contemporáneo.

Ante la pregunta de por qué había escogido el sencillo nombre de Casa para un propósito tan complejo, responde Morra:

La casa es tu casa, es tu lugar, este es un espacio que me refleja, al mismo tiempo es un espacio abierto a la fruición pública y todas las personas que ya viven allí, las que vivirán por breves o largos periodos de tiempo, todos aquellos que gravitan alrededor y colaboran con nosotros son como una familia (entrevista de Marina Guida, 2016)

En este espacio que quiere ser personal y humano, a pesar de su magnificencia arquitectónica, se abrió, el 28 de octubre, una primera exposición con los artistas que ya hemos citado: Allan Kaprow, Marcel Duchamp y John Cage.

Todos ellos (y por eso los elige Morra) han manejado el azar para sus realizaciones. Como parece regir el azar un juego de la Oca que tantas veces se nombra para hablar de la Casa Morra. Un juego que, en espiral, nos conduce a la casilla 63, una casilla a la que llegaremos tan solo cuando saquemos una puntuación exacta, si ésta no llega, retrocederemos y avanzaremos al albur de los dados, al albur de la vida. Aunque ¿es cierto que este juego es tan azaroso? Dice Aldo Nove:

Las cosas que podríamos decir sobre el juego de la oca, entrando en el detalle, son innumerables, pero baste saber que nada, en el tablero clásico, está «al azar». El azar, lo imprevisto, está dado por el elemento aleatorio del lanzamiento de los dados, que sin embargo corresponde a una combinación de probabilidades estadísticas muy limitadas (y, por tanto, de algún modo, sin perder el elemento de sorpresa, «manejable» y «agradable») (2016: 81).

Este texto, reseñado con toda intencionalidad en la Fundación Morra, nos habla de cierto control sobre el azar. Y es que quizá nada se da totalmente de forma azarosa. En relación al proyecto que ahora nos ocupa, los nombres de los artistas, sus idas y venidas a lo largo de las estancias del Palazzo Ayerbo d'Aragona, están calculadas para ir apareciendo no de un modo aleatorio, sino siguiendo la espiral que describe el juego anunciado (porque de eso habla el tablero de la Oca, del discurrir de la vida en



Allan Kaprow, *Stockroom* (1957-1964), 2016, Casa Morra - Archivio d'Arte Contemporanea, Nápoles.
Fotografía: Amedeo Benestante. © Fondazione Morra.

la que se producirán encuentros y desencuentros, estímulos y frenos, hasta llegar –o no– al jardín de la casilla 63).

El recorrido en espiral que nos propone Morra en su nueva Casa, empieza en la imponente escalera y nos conduce a las salas del museo que, de momento, están montadas. Es necesario empezar dirigiéndonos a la del gran referente del arte del siglo XX: Marcel Duchamp, de quien vemos una puesta en escena que incluye un soporte similar a *El gran cristal* o *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, la emblemática obra del autor francés. Allí se albergan los grabados realizados en 1967-68 para la publicación *The Large Glass and Related Works*, editada por Arturo Schwarz, además de otros trabajos y fotografías.

No somos nosotros quienes vamos a revelar el papel capital que *El gran cristal* tiene en la historia del arte, pero sí constatar la emo-

ción que produce la inusual interpretación que encontramos en Casa Morra. Dispuestos los grabados en las partes inferior y superior de un vidrio cortado –como en el original– por su mitad, aparecen las enigmáticas figuras que nos legó Duchamp: en la parte inferior, los grabados del equipo soltero, la chocolatera o los testigos oculistas, y en la de arriba la novia y el marcador-nebulosa. Muy compleja y muy bella es la interpretación de esta obra que aparece en *Apariencia desnuda* de Octavio Paz, sin duda la más convincente de todas las que se han llevado a cabo sobre la obra del artista, y en la que no falta el reconocimiento de la paradoja, evidente cuando se habla de la Novia:

El misterio de la Novia no procede tanto de la carencia de noticias como de su abundancia. La *Caja Verde* contiene una descripción de su morfología y de su funcionamiento bastante completa. Con frecuencia esas notas son ambi-



guas y aun contradictorias; sometida a la operación de la meta-ironía, la fórmula de Duchamp: *belleza de precisión*, se convierte en una trampa de incertidumbres y confusiones. (1973: 46).

Si el relato puede comenzar con la obra de Duchamp, en realidad continúa también con él. Y es que la instalación de John Cage en Casa Morra *Not Wanting To Say Anything About Marcel* (1969), está basada, precisamente, en el recuerdo de este artista, que había muerto el año anterior. El título procede de otro artista, Jasper Johns, quien, interpelado a hablar sobre el recién fallecido dijo no querer decir nada. Ocho paneles en plexigás serigrafados en los que las letras son protagonistas, se colocan en una mesa ranurada no siguiendo siempre el mismo orden. La dosis de azar necesaria para formar parte del legado Morra. Cage, a semejanza de las experiencias dadaístas, busca destruir la sintaxis no solo con la voz:

... también lo busca mediante la tipografía utilizando el azar como método efectivo para liberarla. En este sentido homenajeó en 1969 a Marcel Duchamp con un múltiple titulado *Not Wanting To Say Anything About Marcel* utilizando el azar a través del *I Ching*. En esta obra las palabras tenían un origen azaroso al igual que las letras que la componían así como la disposición espacial entre ellas. El objetivo era dejar a las palabras ser lo que son en el mismo sentido que permite a los sonidos ser ellos mismos con el fin de no dejarse arrastrar por el lenguaje. (Ariza, 2008: 71).



En la estancia de Allan Kaprow.

Mucho que ver, por supuesto, con el antimétodo literario de los dadaístas. Un antimétodo que potencia el azar, llevado al extremo con el tercero de los artistas que por ahora ocupa el espacio: Allan Kaprow. Como si se tratase de una espiral, la obra de este artista remite a la de John Cage, pues para él fue definitiva su asistencia a los cursos de música experimental impartidos por aquél en la New School for Social Research de Nueva York entre 1956 y 1958. En Casa Morra nos

encontramos con una edición de la obra *Stockroom*, en la que se rompe la distancia entre el artista y el espectador, a quien se hace partícipe del resultado final de la obra. Este *Almacén* o *Depósito* propuesto por Kaprow debía ser intervenido por el visitante de la exposición. Al lado de la estructura del «almacén», un cartel nos anuncia:

Esta versión de *Almacén* debe ser pintada cada día por los visitantes con colores diversos: blanco, rojo, naranja, amarillo, verde, azul, violeta, negro; repitiendo esta secuencia cada ocho días. Las personas que tengan el gusto de participar, encontrarán pinceles adecuados, rodillos, una escalera y algo para proteger los vestidos. ¡Sentíos libres de participar en esta experiencia!

Desde las ventanas de Casa Morra se puede ver una colina donde se encuentra la Viña San Martino, hoy monumento nacional. Morra la compró en 1988 y la puso en funcionamiento. De algún modo forma parte también de un modo de entender la creación y el crecimiento. En las uvas que cada año madurarán para darnos el vino, se intentará minimizar el riesgo del azar, pero el sol, la lluvia o el frío actuarán sobre ellas. Pero el universo es azaroso, parece empeñado en desbordar las ideas de previsión y límite.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZA, Javier (2008) *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.
- BALAGUÉ, Guillem (1998) «Hermann Nitsch», *Ajoblanco*, segunda etapa, núm. 104.
<http://www.fondazionemorra.org/it/la-fondazione/storia> [fecha de consulta 22 /06 / 2017]
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (2014) *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid: Cátedra.
- KLOCKER, Hubert (2008) «Accionismo Vienés. Bodypolitics», *Accionismo Vienés. Gunter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, Junta de Andalucía.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1909) «Fondazione e Manifesto del Futurismo», *Teoria e invenzione futurista*, Milano: Mondadori, 1983.
- MORRA, Giuseppe (2016) entrevistado por Marina Guida. «Casa Morra. Entrevista a Peppe Morra», <http://www.artapartofculture.net/2016/11/05/casa-morra-intervista-a-peppe-morra/> [fecha de consulta 17 /06 / 2017]
- NIETZSCHE, Friedrich (1872) *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 1973, secc. 9
- NOVE, Aldo (2016) «Solo un'Oca ci salverà», *L'Espresso*, 18/12/2016
- PAZ, Octavio (1973) *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México: Ediciones Era, 2008.
- RUSCIANO, Claudia, «Relazione Storica. Ricostruzione delle fasi costruttive attraverso l'analisi delle principali fonti documentarie e cartografiche». http://www.fondazionemorra.org/images/Casa_Morra/Cenni_Storici_Palazzo_Cassano_d_Aragona.pdf. [fecha de consulta 31/ 06/ 2017]

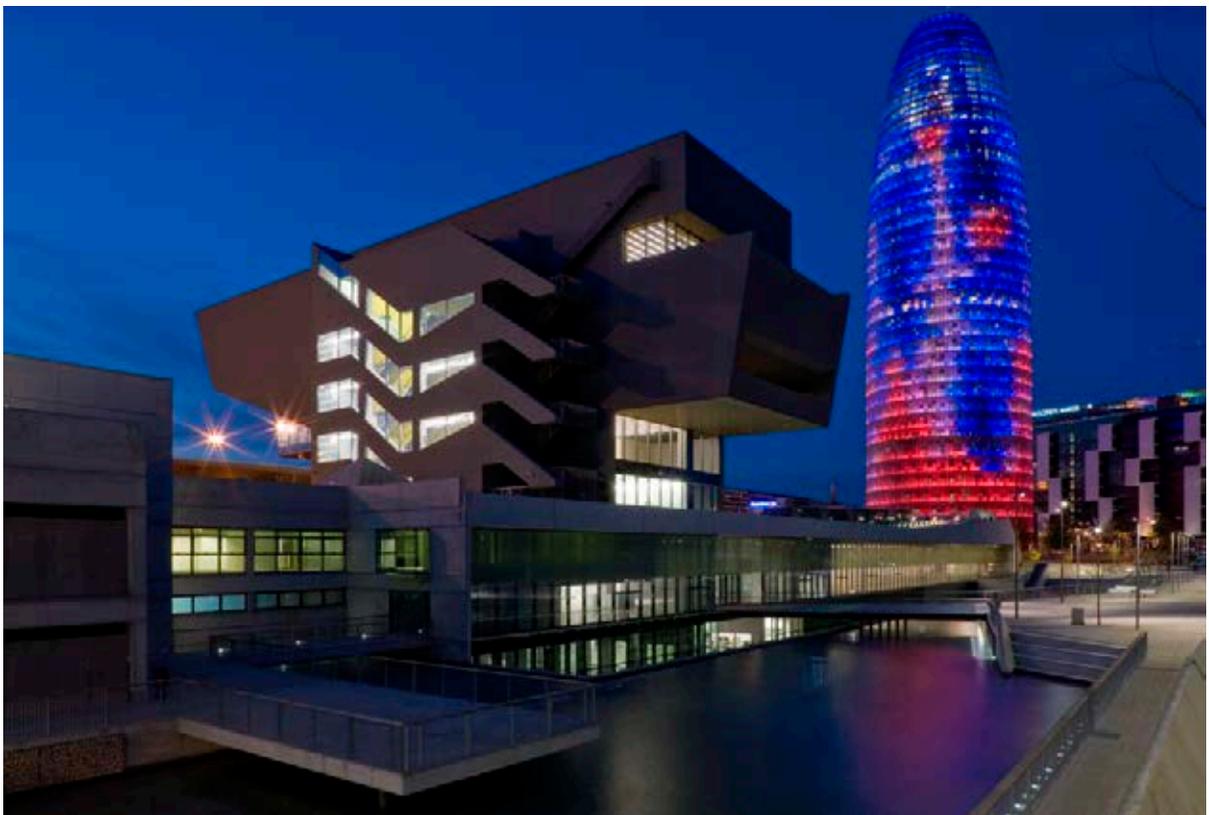
Recibido el 10 del 7 de 2017
Aceptado el 11 del 10 de 2017
BIBLID [2530-1330 (2017): 360-77]



Hermann Nitsch, permanent installation, 2008, Museo Nitsch, Nápoles (detalle), © Fondazione Morra



Edifici Disseny Hub Barcelona. Museu del Disseny. Fotografia: Lourdes Jansana



Edifici Disseny Hub Barcelona. Museu del Disseny. Fotografia: Lourdes Jansana

EL MUSEU DEL DISSENY DE BARCELONA: EL PATRIMONI, UN RECURS AL SERVEI DEL CONEIXEMENT, EL DEBAT I ELS REPTES SOCIALS

*THE DESIGN MUSEUM OF BARCELONA: THE
HERITAGE, A RESOURCE AT THE SERVICE OF
KNOWLEDGE, DEBATE AND SOCIAL CHALLENGES*

Pilar Vélez

Directora del Museu del Disseny de Barcelona

Resum El Museu del Disseny de Barcelona és un museu de les arts de l'objecte i el disseny, que reuneix les col·leccions dels antics museus de les Arts Decoratives, Ceràmica, Tèxtil i d'Indumentària i de les Arts Gràfiques, sota un nou projecte museològic comú i amb una museografia flexible. La integració de les col·leccions històriques d'arts decoratives i les arts d'autor contemporànies amb les col·leccions de disseny dels segles XX-XXI constitueix la seva singularitat. El denominador comú de les col·leccions és el concepte del disseny, entès de manera àmplia (idea, mètode projectual, innovació, procés de fabricació...). Avui Barcelona i Disseny són dos termes indissociables, atès que el disseny és un valor clau per a la cultura, l'economia i la difusió internacional de la ciutat.

A més, el seu Centre de Documentació aplega una biblioteca dedicada a les arts de l'objecte i el disseny i un arxiu històric on es conserva la documentació -arxius personals o d'empresa, de dissenyadors, artesans o industrials generalment representats en les col·leccions-, amb l'objectiu de poder reconstruir el procés de conceptualització i producció dels objectes que es conserven en els seus fons. Les col·leccions objectuals i el Centre de Documentació són els pilars del Museu.

Gràcies a la complicitat amb els nombrosos sectors relacionats és un centre patrimonial en creixement constant i una plataforma d'encontre dels sectors del disseny i les arts de l'objecte, amb vocació educadora i de generar coneixement a l'abast de tots els públics.

Paraules clau Disseny, Museus, Barcelona.

Abstract

The Design Museum of Barcelona is a museum devoted to the arts of the object and design. Its collections are the result of merging those of the former museums of Decorative Arts, Ceramics, Textiles and Clothing, and Graphic Art to create a united, flexibly-organised, new museum project. The singular nature of the new Museum lies in its integration of historic decorative arts and contemporary auteur arts collections with design heritage from the twentieth and twenty-first centuries. The common denominator in the collections is the concept of design, understood in a broad sense (idea, project method, innovation, manufacturing process and so on). Today, Barcelona and design are inseparably linked, as design is a key value in the city's culture, economy and international promotion.

The Museum's Documentation Centre also houses a library devoted to the arts of the object and design, as well as a historic archive that conserves documentation –personal and company devoted to designers, craftspeople and industrialists that are, generally speaking, represented in the collections. The aim is to reconstruct the process of designing and producing the objects conserved in the Museum collections. The collections of objects and the Documentation Centre are the main pillars of the Museum as a whole.

Alliances established with many related sectors have also helped to make this a constantly-growing heritage centre and a platform for encounters between different branches of design and the arts of the object, all in pursuit of the mission of educating and generating knowledge for all.

Keywords Design, Museums, Barcelona.



Centre Documentació. Museu del Disseny. Fotografia: Xavier Padrós

Nou Museu del Disseny de Barcelona

El nou Museu del Disseny de Barcelona, inaugurat el desembre del 2014, és fruit de la labor realitzada per diferents equips, una atenció i una inversió pública en el patrimoni i, per damunt de tot, un reconeixement a la història i al rol destacat que Barcelona, i Catalunya, ha tingut i té en les arts i oficis i el disseny. Avui Barcelona i Disseny són dos termes indissociables, atès que el disseny com a procés d'ideació i la producció consegüent, és un valor clau per a la cultura, l'economia i la difusió internacional de la ciutat.

Sota el nom de Museu del Disseny de Barcelona s'apleguen les col·leccions dels antics museus de les Arts Decoratives, Ceràmica, Tèxtil i d'Indumentària i de les Arts Gràfiques. La integració de les col·leccions històriques d'arts decoratives i les arts d'autor contemporànies amb les col·leccions de disseny dels segles XX-XXI constitueix la seva singularitat. De fet, el que diferencia el museu de qualsevol centre o institució dedicada al disseny és el seu patrimoni. El Museu és un museu de les arts de l'objecte i el disseny, que a través de les seves col·leccions ha de poder donar una visió global de la societat que ha creat un gran nombre d'objectes que expliquen les seves diverses formes de vida.

Les col·leccions totes elles estan unides pel concepte del disseny. El disseny és el denominador comú que els aplega, entenent el concepte de manera àmplia (idea, mètode projectual, procés de fabricació...). Resseguim-ne ràpidament la història per poder conèixer el seu contingut i el discurs actual.

La història

El Museu del Disseny de Barcelona és un museu públic de la ciutat de Barcelona, que compta amb una llarga història. Les primeres reflexions sobre la possibilitat de comptar amb un museu del disseny es remunten als primers anys noranta del segle passat. S'inicià aleshores una

discussió sobre el sentit d'una sèrie de museus barcelonins que conservaven notables col·leccions de les arts de l'objecte i el seu possible lligam amb el disseny, i, alhora, es plantejà la necessitat d'incorporar el disseny industrial al patrimoni de la ciutat, fins aleshores no present a les col·leccions. Però abans de prosseguir, cal que fem esment dels seus orígens. Per parlar del Museu del Disseny hem de parlar primer que res del Museu de les Arts Decoratives.

La història del Museu de les Arts Decoratives, embrió de l'actual Museu del Disseny, és complexa. De fet es remunta a un primer i fugaç Museu de les Arts Decoratives inaugurat el setembre de 1902 i que pocs mesos després s'anomenava ja Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic. Posteriorment, el 18 de desembre del 1932 s'inaugurà al Palau de Pedralbes el Museu de les Arts Decoratives, fruit en una bona part de l'aportació ciutadana –col·leccionistes, productors, artistes..., i de notables adquisicions que les institucions de govern del país feren per a la ciutat, com fou el cas notableíssim, aquell mateix any, de la col·lecció de l'industrial Lluís Plandiura.

Durant la postguerra –el Palau fou arrabassat pel govern franquista–, l'any 1949 el Museu fou instal·lat al Palau de la Virreina, al bell mig de la Rambla barcelonina. El seu gran creixement durant els anys cinquanta i seixanta arribà a fer possible la segregació de dos museus monogràfics, el Museu de Ceràmica (1966) i el Museu Tèxtil i d'Indumentària –format aquest definitivament pel Museu Tèxtil (1962) i el Museu d'Indumentària–Col·lecció Rocamora (1969) més el Museu de les Punes (1978), que s'hi incorporà definitivament el 1982.

El 1995, al Museu de les Arts Decoratives, llavors recentment reinaugurat al Palau de Pedralbes –que havia estat la primera seu–, es presentava al públic la nova Col·lecció de Disseny industrial, 1930-1990. Era la primera legitimació patrimonial oficial del disseny industrial a Barcelona. Així mateix, era el primer pas per facilitar la comprensió del

trànsit de les arts decoratives al disseny i les transformacions socioculturals que el feren possible. El 1999 el Pla Estratègic de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona considerà clau per a la ciutat l'existència d'un Museu del Disseny, que finalment havia d'aplegar les col·leccions del Museu de les Arts Decoratives, el Museu de Ceràmica, el Museu Tèxtil i d'Indumentària i el Museu de les Arts Gràfiques, que avui constitueixen el fons patrimonial del nou centre patrimonial.

El nou Museu del Disseny de Barcelona ha integrat les col·leccions dels museus esmentats sota un nou i plural discurs, que s'ha de visibilitzar a través dels seus programes públics per poder esdevenir un actiu centre cultural de la ciutat.

Singularitat del museu

La base d'un museu són les seves col·leccions. Sense col·lecció no hi ha museu. Pot tractar-se d'un centre cultural, però no d'un museu. Els museus són centres patrimonials que conserven i divulguen el seu patrimoni.

L'increment de col·leccions del Museu del Disseny és notable, atès que ha de ser el referent de la producció dels camps que abasta, gràcies a la complicitat amb els nombrosos sectors que els conformen. Per aquest motiu, podem dir que és un centre patrimonial en constant creixement, tot i que la política de col·leccions del Museu és rigorosa per tal de poder seleccionar les col·leccions més representatives possible de cada àmbit.

El Museu del Disseny conserva un doble patrimoni: les col·leccions d'objectes i el patrimoni documental. Les col·leccions objectuals del Museu i el Centre de Documentació són els pilars del Museu.

Les col·leccions objectuals: un triple patrimoni

El Museu abasta una panoràmica del disseny, no només de l'era industrial i postindustrial, sinó que també mostra la creativitat dels segles anteriors. Les diferents col·leccions d'arts de-

coratives –des del moble fins a la ceràmica, els metalls, les arts tèxtils...– recorren la tradició creativa dels oficis al llarg dels segles i la lliuen amb el disseny contemporani. En aquest sentit, les arts decoratives poden ser considerades l'avantpassat cultural del disseny.

Constitueix el fons del Museu un triple patrimoni procedent en una gran part del col·leccionisme i de la complicitat amb els nombrosos sectors relacionats amb el Museu (professionals, empreses de disseny, artistes, etc.):

- I. Arts decoratives històriques, d'abast europeu, amb preferència hispàniques i catalanes. Fins a l'inici del segle XX.
- II. Disseny de producte, gràfic i de moda, d'àmbit estatal, amb una presència notable de Catalunya. Segles XX-XXI.
- III. Arts d'autor, la majoria estretament lligades a Barcelona. Segles XX-XXI.

Les col·leccions històriques abasten del segle III al segle XX. Una selecció representativa es mostra a l'exposició *Extraordinàries! Col·leccions d'arts decoratives i arts d'autor. Segles III-XX*. Els darrers objectes exposats corresponen al primer quart del segle XX, en concret, a l'etapa *Art Déco* i enllacen culturalment i estèticament amb els primers objectes de la col·lecció de Disseny de producte, visible en l'exposició *Del món al museu. Disseny de producte, patrimoni cultural*.

Com és sabut, i així ho escrivíem en un text de presentació del Museu,¹ un cop tancada l'etapa *Art Déco*, exponent àlgid de l'art decoratiu del primer terç del segle, alguns autors arribaren a parlar de la mort de les arts decoratives. Des del final de la primera guerra mundial, la difusió del Moviment Modern, Le Corbusier i l'*Esprit Nouveau*, la influència de la Bauhaus..., propugnaren una nova relació entre forma i funció, rebutjaren l'ornamentació

1 Pilar Vélez, «El Museu del Disseny de Barcelona, el Museu de les arts de l'objecte i del disseny», *100 mirades a la col·lecció*, Museu del Disseny de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2014, p. 11-29.



Exposició Del món al museu. Museu del Disseny. Fotografia: Aniol Resclosa

gratuïta i defensaren el valor de l'estandardització i el compromís ètic del disseny, donant pas al naixement del disseny industrial. Alhora, també en el primer quart del segle XX, algunes arts decoratives començaren a gaudir d'una consideració equiparable a les belles arts. L'*Art Nouveau* hi va contribuir, sens dubte, i des d'aleshores el procés havia de ser imparable.

D'altra banda, les arts d'autor contemporànies representen un nou camí dins de les arts del segle XX i tenen nom propi. Un cop esvaïdes les fronteres de la creació artística, els artistes esdevingueren lliures per poder explorar-les totes. Aquestes arts es posaren al seu servei com un camí d'experimentació, més enllà de la seva mera vessant utilitària, i tant en conrearen una com diverses i se sentiren i se'ls reconegué igualment creadors. La ceràmica, el vidre, l'esmail, la joieria..., són especialitats basades en tècniques seculars que el segle XX va fer seves.

Tant el camp del disseny com aquestes arts d'autor tenen en comú el seu nom propi, la identificació i difusió de qui n'ha estat el seu autor. De manera normalitzada, explícita, no com una excepció com havia succeït en etapes anteriors. Tot i la diferència entre les arts decoratives i el disseny, atès que el dissenyador es dedica a la creació, al projecte, i la producció seriada és un segon estadi del procés, mentre que l'artista i l'artesà solen projectar i realitzar ells mateixos les seves creacions, amb les col·laboracions oportunes. Però, en definitiva, podem afirmar que a l'inici del segle XX es forgen unes noves directrius en el terreny de la creativitat, que es desenvolupa mitjançant la via del disseny, o la via de l'art, o fins i tot entre l'art i el disseny. I que, en definitiva, són també un reflex de les grans transformacions socioculturals que hem viscut al llarg del segle XX. El Museu del Disseny aplega totes aquestes manifestacions.

El Centre de Documentació: les col·leccions documentals

El Centre de Documentació del Museu aplega una biblioteca dedicada a les arts de l'objecte i el disseny i un arxiu històric on es conserva la documentació –arxius personals o d'empresa, de dissenyadors, artesans o artistes generalment representats en les col·leccions del Museu–, amb l'objectiu de poder reconstruir, en la mesura del possible, el procés de conceptualització i producció dels objectes que es conserven en els seus fons. Entre molts altres arxius esmentem els donats pel dissenyador gràfic Ives Zimmermann, pel dissenyador industrial Miguel Milá, el de la botiga i sala Vinçon, el de l'empresa vitrallera Rigalt & Granell, el del moblista Joan Busquets, el fons del dissenyador Carles Riart... Així mateix s'hi apleguen algunes biblioteques de referència com ara la de Juli Capella (disseny espanyol), la d'Andreu Vilasís (esmalt internacional), dos fons excepcionals,

que són referents dels seus temes. El compromís recíproc dels professionals i el museu és la base d'aquest arxiu, com també de bona part de les col·leccions objectuals. Ambdós patrimonis són totalment complementaris.

De tots aquests fons documentals, a l'abast dels estudiants i dels professionals, n'han resultat ja un seguit de tesis doctorals i publicacions que van enriquint el coneixement de tots aquests vessants de les arts de l'objecte i el disseny, un objectiu clau del Museu.

A més de la seva funció com a biblioteca i arxiu complementari de les col·leccions objectuals, el Centre de Documentació és també un espai on tenen lloc diverses activitats pròpies o relacionades amb el Museu, com alguns màsters, jornades, tallers, etc., sovint impulsades des del mateix Centre, i alhora ofereix una sèrie de serveis presencials i *online*, especialment de temes relacionats amb el disseny, amb la voluntat sobretot de servir als professionals dels diversos sectors relacionats.



Exposició Extraordinàries. Museu del Disseny. Fotografia: Aniol Resclosa

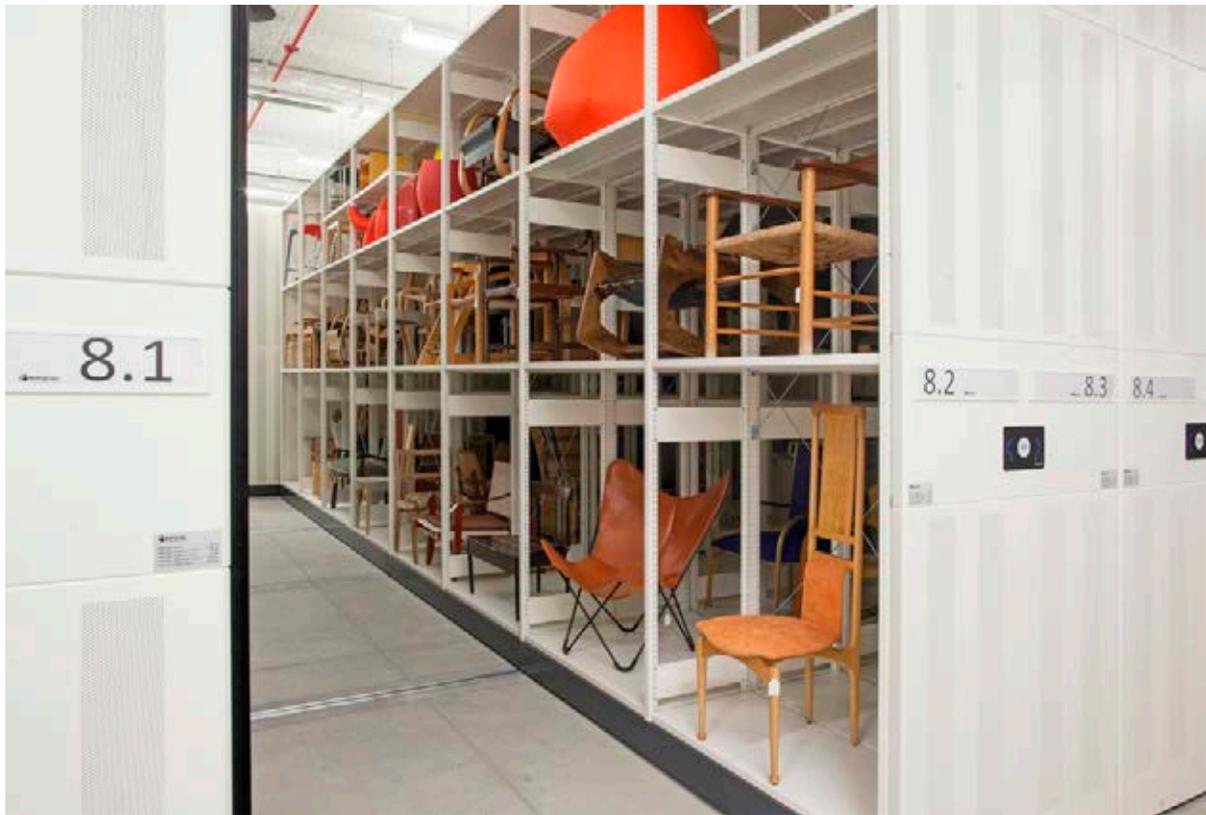


Exposició Disseny Gràfic. Museu del Disseny. Fotografia: Aniol Resclosa

Una museografia pròpia i flexible

Des de l'òptica museogràfica el Museu ha estat partidari de prescindir del concepte d'exposició permanent de llarga durada a la manera tradicional per poder oferir unes exposicions més flexibles i canviants— renovables cada 4 o 5 anys—, i un millor accés al seu patrimoni. Aquesta flexibilitat, molt més exigent amb el mateix museu, i en definitiva, un repte, ha de permetre plantejar més lectures i reflexions dels objectes que la mostra convencional permanent. En aquest sentit, se n'ha de treure el màxim rendiment possible, perquè avui dels museus se n'ha de saber llegir, més que mai, les idees que guarden i generen, més enllà d'admirar-ne només uns objectes o unes obres.

Al segon decenni del segle XXI, el concepte de museu no pot ser el mateix del segle XIX ni tampoc del XX, però sí els seus objectius. Com sempre, el Museu d'avui també ha d'educar. Només la reflexió i la recerca poden aportar coneixement, i en conseqüència, poden educar, missió del Museu. El museu, ple d'objectes, tan sols educa si ajuda el públic a extreure'n lectures útils: Des d'una perspectiva transversal i pluridisciplinària, però sense oblidar tampoc l'atenció específica a una temàtica, una tècnica o una col·lecció, dues línies necessàriament compatibles i complementàries. Un objectiu, doncs, centrat en el saber fer apreciar tot aquest món de l'entorn quotidià —domèstic, laboral, de lleure...—, tan propi de la nostra cultura



Reserves col·leccions. Museu del Disseny. Fotografia: Aniol Resclosa

material, i treure'n totes les lliçons possibles, gràcies a una museografia pròpia flexible.

Així doncs, lluny de seguir un discurs cronològic basat en un sol itinerari amb una selecció de peces de totes les col·leccions –més de 70.000 objectes–, s'ha optat per aprofitar els espais expositius en funció de l'esmentat discurs de manera plural i flexible.

El Museu va inaugurar amb quatre exposicions de les seves col·leccions, a partir de discursos propis:

– La col·lecció de Disseny de producte és visible en l'exposició *Del món al museu. Disseny de producte, patrimoni cultural* (primera planta), que se centra en una reflexió crítica sobre la consideració de patrimoni cultural atorgada al disseny des de fa tan sols unes dècades. Vol fer parar l'atenció en perquè determinats objectes d'ús quotidià passen a ser objectes de museu, per la seva aportació material, tècnica

o funcional o per haver obtingut un cert ressò sociocultural.

– L'exposició *Extraordinàries! Col·leccions d'arts decoratives i arts d'autor. Segles III-XX* (segona planta), proposa un recorregut cronològic entre les millors col·leccions de ceràmica, teixits, mobiliari, rellotges, miniatures, ventalls, papers pintats, etc., mentre paral·lelament es poden admirar una trentena de peces singulars que permeten fer un repàs sintètic i lliure de les arts decoratives a Catalunya. L'itinerari acaba en el segle XX, amb una mostra de les denominades arts d'autors –ceràmica, joieria, esmalt–, majoritàriament d'artistes catalans, i amb dues notables col·leccions de ceràmica de Picasso i Miró, donades pels mateixos artistes el 1957 i el 1981, respectivament.

– *El cos vestit. Siluetes i moda (1550-2015)* (tercera planta) és l'exposició dedicada a la moda, un altre dels punts forts de les col·leccions del museu. Mostra com al llarg dels segles la forma

i l'aparença del cos humà han estat modificades pel vestit, que en modifica les proporcions; l'allarga, l'eixampla, el comprimeix, el ressegueix o el destapa. Complementa l'exposició una col·lecció especial d'estructures interiors – crinolines, polissons, sostenidors, cotilles...

– La darrera exposició porta per títol *El disseny gràfic: d'ofici a professió (1940-1980)* (quarta planta), com a resum del seu discurs: explicar com els cartellistes o dibuixants publicitaris de just acabada la guerra civil van fer el salt cap a la professionalització, esdevenint grafistes i posteriorment, dissenyadors gràfics, com són coneguts en l'actualitat. De fet, aquesta exposició acaba amb un àmbit que es diu «Continuarà», fet que serà realitat la pròxima primavera del 2018, atès que serà renovada per mostrar-hi l'etapa de 1980 al 2003.

Discurs i línies de reflexió crítica del Museu del Disseny

El Museu del Disseny és un museu de l'objecte per viure, o dit d'altra manera, dels objectes producte de la capacitat humana de crear entorns artificials en funció de les necessitats i el marc sociocultural de cada etapa històrica.

El discurs del Museu del Disseny es fonamenta en els següents eixos:

– Les col·leccions del museu pertanyen al món de «l'artefacte», o dit d'una altra manera, a la cultura material, als *artificialia*, els productes culturals, creacions de l'*homo sapiens* al llarg del temps.

– El patrimoni del Museu se centra en l'objecte per viure, en el producte d'un procés i no en el procés o els productes intermedis. El fons documental per entendre el procés de producció, difusió i incidència sociocultural posterior es conserva al Centre de Documentació.

– La innovació i creativitat, del passat fins al present, són, per tant, valors que el museu ha de contribuir a divulgar i fer comprendre.

Una potencialitat del Museu es basa a saber descobrir, analitzar i difondre la innovació del passat i aquells camins de la innovació actual que poden esdevenir un veritable patrimoni social, i en conseqüència, cultural.

– L'objecte pot ser anònim o d'autor, únic o seriat. A partir del segle XX és prevalent l'objecte d'autor, tant pel que fa a l'àmbit del disseny com de l'art.

– Les disciplines bàsiques són la història de l'art (i especialment de les arts decoratives) i la història del disseny. Sense oblidar, naturalment, el suport de la història econòmica, la història de la tècnica, l'antropologia, la sociologia...

Des d'aquesta perspectiva, les línies de reflexió crítica engegades actualment pel Museu se centren en alguns debats contemporanis entorn del disseny, especialment en dues discussions:

1. *El rol i la responsabilitat del disseny en l'actualitat*, ja que el Museu vol avançar-se al futur seguint l'actualitat del disseny en les seves cada vegada més diverses àrees o els més sofisticats avenços tecnològics, com també parant atenció en tot allò que exigeix la societat global i la sostenibilitat del planeta, i reflexionant sobre quin ha de ser el veritable paper del disseny i del dissenyador en l'actualitat. El Museu ha de jugar un paper cabdal en la difusió del coneixement del disseny, el seu bon ús i la capacitat que té de millorar les condicions de vida, posant en pràctica els valors d'abast global, sostenibilitat, reciclatge, accessibilitat...

2. *Art, Artesania i Disseny: vies de creativitat i innovació. Relacions, paral·lelismes i divergències*. Al llarg de la història, la creació d'objectes ha partit de l'artesanía, és a dir, dels oficis tradicionals que permeten donar forma a una necessitat. Des d'aquest punt de partida es poden analitzar diferents situacions contemporànies per entendre els lligams actuals entre tots tres marcs i el reconeixement de cada un d'ells des de diferents perspectives.

La seu del Museu i l'equipament interior

El Museu del Disseny de Barcelona té la seu en un edifici de la plaça de les Glòries, un nou centre cultural de Barcelona, obra de l'equip d'arquitectes MBM (Martorell, Bohigas, Mackay, Capdevila i Gual), que el dissenyà expressament per al seu ús com a centre patrimonial.²

L'edifici té dues parts: una de subterrània, que aprofita el canvi de nivell provocat pel remodelatge de la plaça, i una altra que emergeix sobre el nivell del carrer. És aquesta part, a manera de torre, amb les seves quatre plantes, uns 3.000 m², on el Museu presenta el seu patrimoni mitjançant quatre mostres permanents de mitjana durada (uns cinc anys), un fet que permetrà oferir al públic diverses exposicions alhora entorn o a partir del discurs general, de manera que les lectures puguin ser distintes, transversals o específiques, i per tant, més enriquidores, i que el gran nombre d'objectes del fons puguin anar-hi tenint presència periòdicament.

Per a organitzar-hi tot tipus d'exposicions temporals, tallers, laboratoris..., de diversos formats, el Museu compta també amb un gran espai, més de 3.000 m², amb la possibilitat de compartimentació. A la planta subterrània disposa d'uns 2.000 m² que corresponen a unes sales de reserva, és a dir als seus magatzems, d'estructura compactada, més l'Àrea de Conservació-Restauració. Així mateix, compta amb uns espais dissenyats expressament com a Tallers didàctics, pensats per dur a terme les activitats del Servei Educatiu, i el Centre de Documentació, biblioteca i arxiu, ja esmentat. En aquesta mateixa planta subterrània el Museu hi té les oficines i una sèrie de sales polivalents i serveis tècnics. A la quarta planta de la torre hi ha també un auditori equipat amb

les darreres tecnologies, amb un aforament de 320 persones.

Un nou projecte conjunt amb BCD i FAD

El Museu comparteix la seva seu amb el BCD (Barcelona Centre de Disseny) i el FAD (Foment de les Arts i el Disseny), dues entitats de referència de l'àmbit del disseny a Catalunya, amb les quals comparteix l'objectiu de difondre i posar en valor les arts i el disseny, cadascú des de la seva òptica específica: la Fundació BCD específicament en la promoció del disseny en els cercles empresarials i la indústria, i el Foment de les Arts i el Disseny des de la representació dels principals col·lectius professionals de les diverses especialitats (Disseny industrial ADIFAD; Disseny gràfic ADGFAD; Disseny de moda MODAFAD; Arquitectura ARQUINFAD; Artesania AAFAD).

Aquest fet enriqueix la possibilitat de connectar sectors, col·lectius i institucions al voltant del disseny, que amplien la seva visibilitat i donen pas a noves col·laboracions. Així mateix, permet definir i impulsar dinàmiques industrials i professionals derivades tant de compartir la seu amb el FAD i el BCD, com de la ubicació del Museu a la porta del 22@, que actualment l'Ajuntament de Barcelona impulsa com el districte especialitzat en innovació i creativitat.

De fet, malgrat que els museus es fonamenten en la conservació, documentació, recerca i difusió del seu patrimoni, també han d'impulsar altres tipus de projectes. El Museu del Disseny és una plataforma d'encontre de tots els sectors del disseny: des dels creadors, els estudis, les empreses, les escoles i universitats i altres entitats socioculturals relacionades.

Cloenda: Un museu inspirador i compromès

El Museu, inaugurat aviat farà tres anys, comença a consolidar-se com a nou equipament

² El Museu del Disseny també gestiona la conservació preventiva, la museografia i les visites guiades de l'apartament 1/11 de la Casa Bloc, un dels edificis d'habitatges de referència de l'arquitectura racionalista republicana, situat al barri barceloní de Sant Andreu.



Tasques conservació. Museu del Disseny. Fotografia: Aniol Resclosa

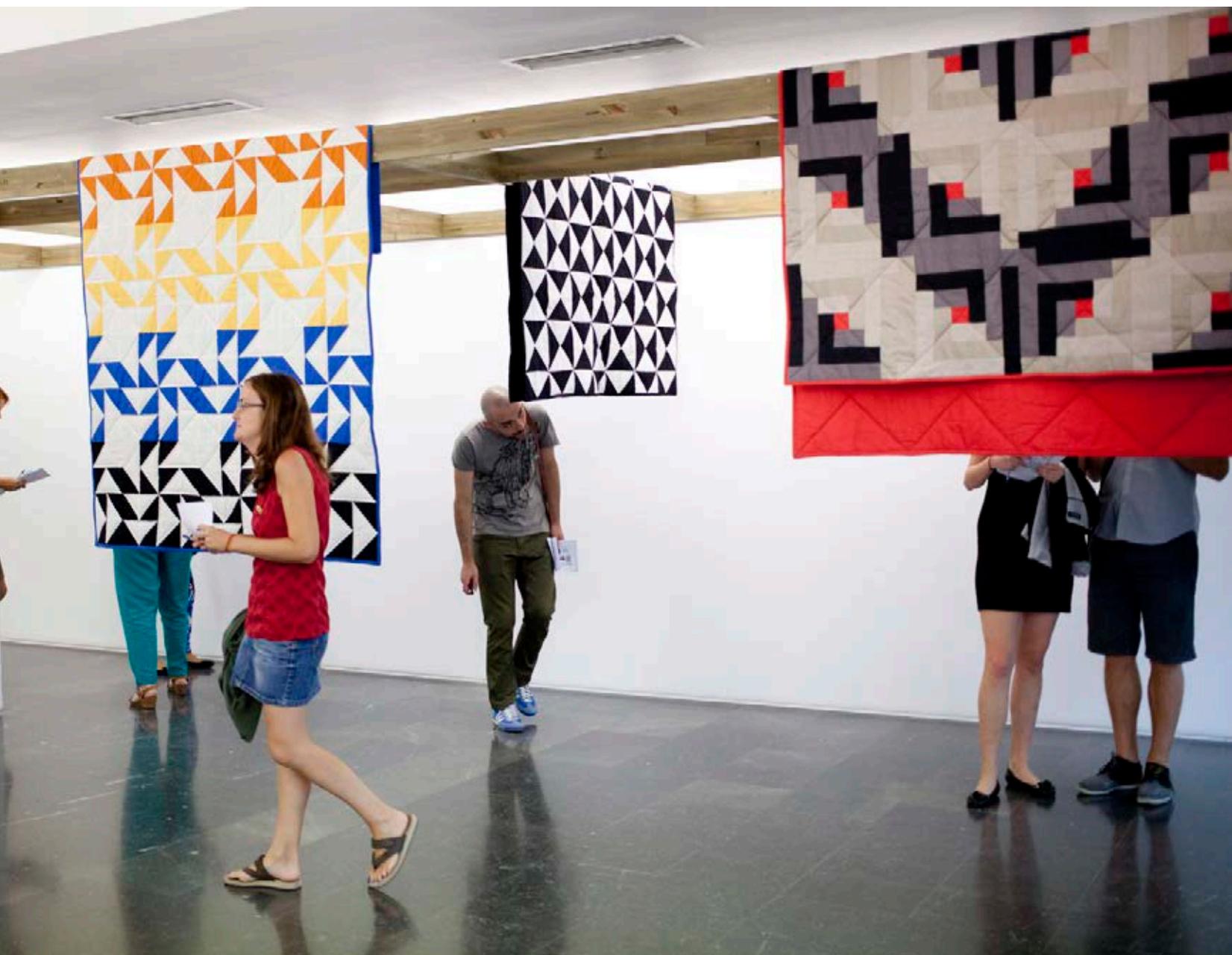
cultural de la ciutat. Concebut com a un centre de trobada per a tot tipus de públic, fomenta i possibilita visites a les exposicions permanents i exposicions temporals; consultes diverses, presencials i *on line* del nostre patrimoni, objectual i documental, ús dels serveis que ofereix el Centre de Documentació; participació en les activitats familiars; assistència a esdeveniments, cursos especialitzats, tallers; organització de congressos internacionals de temes o disciplines relacionats amb el museu; ús dels espais de lleure i la cafeteria...

Fruit de la complicitat i la generositat de molts sectors creatius, el Museu no sols ha de ser una font de coneixement per a l'estudiant o l'investigador, sinó també un model per als creadors del present –dissenyadors, artistes i artesans– en vista al patrimoni del futur que el mateix museu haurà de seleccionar i conservar. Les escoles, amb qui el Museu realitza i impulsa diversos tipus de col·laboracions, com

a formadores d'aquests futurs creadors hi tenen, sens dubte, un paper important.

Sens dubte, els museus d'avui han de potenciar la dimensió social i contribuir a abordar els grans reptes socials i culturals, amb un compromís amb la societat que els envolta.

El Museu del Disseny treballa per esdevenir un estímul de les comunitats a les quals s'adreça i a les quals deu un retorn en forma de coneixement plural, mentre alhora, s'enriqueix amb la participació dels ciutadans.



Exposición *Ornamental Sleep*, 2015. Galería Luis Adelantado. Fotografía: Mercedes Herrán.

PROMOVER LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS MUSEOS Y CENTROS CULTURALES

PROMOTE ARTISTIC EDUCATION FROM MUSEUMS AND CULTURAL CENTERS

Gemma Gil

Gestora cultural y educadora artística

Resumen Todos estamos de acuerdo en que los museos forman parte importante de las políticas culturales actuales. En ese sentido, ya no es posible pensarlos tan solo a partir de los propios proyectos museológicos, sino que igualmente tienen que considerarse desde la perspectiva de empoderamiento social y revalorización urbana. Es en este contexto en el que nos damos cuenta de que, en ellos, la educación es parte de la misión que deben cumplir y alcanzar. En este artículo hablaremos de educación en museos dentro de la esfera del arte, refiriéndonos a un caso práctico y a la creación de la primera asociación de educadores en museos del país, AVALEM: Asociación valenciana de educadores en museos.

Palabras clave Museo, educación artística, exposición, montaje, pedagogía, visitantes, cultura

Abstract We all agree that museums are a part of today's cultural policies. Thus, it is not possible to think of them taking only into account their own museological projects but likewise they have to be considered from a social empowerment and urban revaluation perspective.

In this context, we need to consider education as a part of the mission these institutions should fulfill and achieve. In this article, we speak about education in our museums within the artistic sphere. Subsequently, we would like to present the creation of the First Educators Association in Museums of our country: AVALEM, acronym in Spanish which means «Valencian Educators Society for Museums».

Keywords Museum, Art Education, Exhibition, Pedagogy, Visitors, Culture.

Museo y didáctica

La exposición es un método y una estrategia para ver, conocer y comunicar. Con ella se organiza el espacio y el pensamiento, se lleva a cabo una representación, escenificación y relato. También forma parte del consumo de masas y se convierte ¿por qué no?, en un espectáculo singular. En los museos, tanto la manera de mostrar las colecciones permanentes como las exposiciones temporales, ha llegado a convertirse en un fin por sí mismo.

Frente a la imagen mediocre que suscitaban (al menos en Europa, en las décadas de los cincuenta y sesenta) los centros expositivos, hoy gozan de una autoridad intelectual sostenida, e incluso ejercen una cierta fascinación más allá de los intereses propios de la esfera académica. Participan del consumo turístico y de la economía de la diversión, formando parte de la «cultura de masas» desde el momento en que el número de sus visitantes rivaliza con el de espectadores de los cines o de algunos eventos deportivos. Según datos estadísticos en España, un tercio de la población frecuenta regularmente los museos, otro tercio rara vez ha puesto un pie en ellos y una última parte jamás los visitará.¹ Ese tercio habitual en los centros artísticos es determinante para su desarrollo.

En nuestros días se reconoce y asume el hecho de que, tanto los museos como las más diversas instituciones con vocación de actividades culturales, han convertido la exposición en el medio más cuidado para comunicar al público el contenido de los saberes de su colección o el mensaje de sus intenciones programáticas. Dominique Poulot (2011) señala que el museo contribuye al surgimiento de un interés común en el seno del espacio público. Ejerce una hegemonía en términos tanto de colecciones como de reflexión colectiva a propósito del

patrimonio, tanto desde el punto de vista de la pertinencia y de la identidad como desde el de la experiencia de la alteridad. La nueva cultura museística alimenta una reflexión sobre la memoria. Estamos ante un lugar público que atrae visitantes alrededor de objetos expuestos, las interpretaciones que pueden llegar a hacerse sobre ellos y su análisis por medio de los laboratorios pedagógicos.

Si consideramos el lenguaje expositivo desde su perspectiva histórica, vemos una muy concreta evolución desde las primeras colecciones en espacios privados –dedicados a la vida familiar o a la reunión del círculo de amigos en torno al dueño de la casa– hasta la actualidad, donde la exhibición sale del círculo de la intimidad. Dado que las obras de arte se situaban en las galerías de las casas particulares, se acaba produciendo una asimilación semántica que llega a nuestra actualidad, hablándose también hoy de una galería de pintura.

Ha pasado mucho tiempo desde aquella manera de mirar las obras, y también en la manera de pensar esos primeros espacios, que gustaban de sumar continuamente obras a sus paredes. En la actualidad, la misión de los museos no es tanto el incremento de sus colecciones (Hernández, 2006), sino la guarda y custodia de las mismas con el fin de que puedan ser contempladas por el público. Como en todo proceso natural, los museos han ido evolucionando, de forma que se han ido convirtiendo en lugares de estudio e investigación, cuyo principal objetivo es el estudio de las colecciones de la institución y difundir su contenido. Es en este apartado de difusión en el cual se sitúa la labor educativa. Los gabinetes didácticos en los centros museísticos son la correa de transmisión entre el público asistente –ya sea escolar o general– y las obras que presenta en la sala del museo.

Cada vez es más determinante el papel de los agentes didácticos dentro de las instituciones, precisamente porque se quiere reducir la distancia secular entre el entendido y la ma-

¹ Estadística de Museos y colecciones 2016 Ministerio de educación, cultura y deporte. Noviembre 2016



Exposición *Ornamental Sleep*, 2015. Interacción con el público. Fotografía: Mercedes Herrán.

yoría de los espectadores y espectadoras. La sociedad de la imagen en la que nos encontramos ayuda ciertamente a cambiar las cosas; nos encontramos, en la actualidad, en una sociedad basada en esta imagen (Manen, 2012). En ella el televisor, internet y sus redes sociales, tienen un papel importantísimo. Una lectura sociológica de respuesta frente a los distintos *media*, debe ser tomada en cuenta en el momento de decidir los formatos expositivos, ya que para potenciar un tipo de aproximación u otro a los potenciales públicos, será necesario ser absolutamente conscientes de cuáles son los puntos de partida.

Desde el punto de vista de la didáctica, hay que tener presente que, en muchos espacios museísticos, el montaje de la exposición,

siguiendo comportamientos «clásicos», no facilita el contacto comprensivo, sino coadyuva a convertir la muestra en lugar de observación distante y gusto elitista (adentrándonos en el «gusto legítimo» del que hablara Bourdieu). De este modo, las propuestas que buscan un contacto emocional pueden fracasar, tanto por el peso específico que tiene el espacio de presentación institucional, como por el mismo diseño expositivo. Nos situaríamos en referentes conceptuales más que en acciones de contacto emotivo.

La didáctica debe tratar de encontrar la fórmula idónea de presentar los proyectos artísticos. El consumo de imágenes en un contexto doméstico (televisión, cine, internet) es habitual, pero una sala de exposiciones es

un contexto diferente. Para crear una atmósfera más doméstica en torno a la exposición, es decir, más cálida y próxima al visitante y que éste la tome como suya, es necesario autoabastecerse de determinados recursos que van desde un montaje atractivo y un diseño cautivador, al desarrollo de una historia contada capaz de atrapar al visitante y transportarlo al espacio donde está transcurriendo el relato expositivo.

Casos prácticos

A continuación, introducimos dos casos prácticos que sirven como ejemplo, el primero, de un montaje expositivo que busca el contacto de los objetos expuestos y los visitantes de la muestra y, el segundo, uno que se refiere a la

programación de actividades concretas de un museo. Elijo, para el primero de ellos, una exposición no propiamente artística, sino de marcado carácter reivindicativo, en este caso sobre cuestiones de género. Se trata de la muestra *Trencant Barreres. Dones i Ciència*², comisariada y diseñada por Natalia Torres y María del Carmen San Julián. Es cierto que el propio carácter de la exposición facilita el discurso (que probablemente sería mucho más complejo en una exposición de carácter netamente plástico), pero la hemos elegido, precisamente, porque a través de ella se pueden detallar los pasos de un buen montaje didáctico, para luego poder aplicarse a otros lugares y esferas.

El montaje recrea una atmósfera envolvente y atractiva para el público que se ve inmerso en las propuestas que se le ofrecen. El espacio expositivo se articuló en cinco secciones, que partían de lugares cerrados y angostos hacia otros más abiertos, haciendo que los visitantes sortearan barreras mientras se descubría de una forma pedagógica y metafórica la presencia de las mujeres en la historia de la ciencia.

El primer espacio, denominado «El túnel», era el inicio de la exposición, un lugar oscuro y cerrado en el que se usaron, como materiales de construcción, paneles de madera de pino sin tratar, con malla de alambre y telas negras con escritos en rotulador blanco de tópicos sexistas procedentes de dichos populares, junto a frases pronunciadas por personajes ilustres a lo largo de la historia. La intención era reflejar la situación de exclusión que han sufrido las mujeres durante siglos. El túnel potenciaba la sensación de opresión y agobio. A continuación, el espacio «Antes y Ahora», se proyectó como un laberinto, usando paneles con la biografía de cada una de las científicas y analizándose la posición que habían ocupado

las mujeres en la historia. El tercer espacio, «El mundo femenino», se construyó a base de un collage de imágenes de mujeres (hitos en diversas disciplinas científicas), sobre un panel con fondo rosa fucsia. El cuarto «Objetos de uso cotidiano» ofrecía una selección de inventos presentes en el día a día inventados por mujeres. El último apartado de la exposición estaba dedicada a la reflexión sobre la discriminación de las mujeres en la actualidad en el campo de las ciencias. Para ello, se utilizó como soporte una pantalla de televisor donde aparecían imágenes con tópicos femeninos.

Por su parte, el taller didáctico se pensó y habilitó en una sala contigua a la propiamente expositiva. Se considera de gran importancia poder disponer de un espacio individual dedicado a la actividad pedagógica vinculada a la muestra. Para esta exposición en concreto, los espacios que conformaron el taller estaban relacionados con las cinco secciones de la exposición. Se jugó con el espacio diáfano que proporcionaba la sala para montar un taller dinámico por medio de paneles interactivos colgados de las paredes y elaborados con tabloncillos de madera de pino y planchas de hierro para poderlas usar como pizarras magnéticas. El uso de estos materiales y de las imágenes que les acompañaban para componer las distintas historias de las mujeres científicas, fue esencial para que el público asistente pudiera construir el propio discurso relacionado con la exposición.

Respecto a la cuestión de las actividades didácticas vinculadas a un museo o centros específicos de arte, tenemos que considerar, en primer lugar, que en su funcionamiento y prestigio intervienen directamente factores como la calidad de sus fondos, y la capacidad para la conservación, control y difusión de esas colecciones propias. Otros factores pasan por las líneas de actuación vinculadas a las muestras temporales e itinerantes que desarrollan, y en las que se valora la coherencia, y

2 *Trencant Barreres. Dones i Ciència. Institut d'Història de la Medicina i la Ciència (IHMC)*; Palau de Cerveró, València. 17 de septiembre-9 de enero de 2015. Comisariado: María del Carmen San Julián y Natalia Torres. Montaje expositivo sala José Puche. Taller didáctico: Mediant.



Investigación del grupo sobre las fotografías de la exposición de Gervasio Sánchez y Mónica Bernabé *Mujeres de Afganistán*.
Fotografía: Mercedes Herrán.

la capacidad de generar discurso crítico y actividad investigadora. Pero además de todo eso, la institución museística, no debe de descuidar una misión educativa que quizás tradicionalmente no se le atribuía, pero que hoy en día se nos antoja irrenunciable.

Como ejemplo de un espacio que se plantea tales actividades como parte fundamental de su tarea, nos encontramos con el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC), el cual desarrolla un programa de actividades didácticas para acercar el arte contemporáneo al público infantil y familiar a través de distintos talleres y visitas guiadas de carácter didáctico con los que conseguir que niños y niñas disfruten del arte y de la experiencia en un museo.

Por ejemplo, «Colores vivos» es un taller interactivo que pretende dar a conocer el maravilloso mundo del color: origen, fabricación de pinturas, materiales, colores básicos y mez-

clas, la utilización del color por el artista y las obras de arte. Después de conocer los materiales y su utilización a lo largo de la historia, se realiza una práctica de fabricación de pinturas grasas (óleo) y/o magras (acrílico), su mezcla a partir de los colores básicos para obtener toda una gama de colores y la posterior creación de una obra de arte en grupo.

Pero no es el único, el taller experimental «Monotipo: deformando formas», introduce a los asistentes en una técnica de estampación única que se obtiene al dibujar o pintar una imagen sobre una placa sin ninguna textura, que permite la estampación sobre papel mediante la aplicación de presión manual o mecánica.

Además de la impresión que una pintura o una escultura nos pueda transmitir, una obra de arte está constituida por un conjunto de ingredientes plásticos que conviene conocer para poder apreciarla en toda su extensión.



Visita infantil al MACVAC. Fotografía: Espai Menut.

La visita dinamizada de «Análisis Plástico de obras» nos ayuda a entender y valorar los elementos plásticos que los y las artistas combinan en sus obras, cuáles son, qué importancia relativa tienen en el conjunto, cómo se han combinado, con qué finalidad, etc.

Complementan estas actividades las visitas guiadas personalizadas, juegos de Room Escape o de detectives o la visita en familia, con el objetivo de que los visitantes disfruten de las obras de arte del museo de una manera distendida y lúdica, pero aprendiendo.

Entrelazar y dotar de cierta temporalidad a los distintos talleres didácticos que puedan realizarse entre las escuelas y los museos, tiene significativos beneficios. Si dicha periodicidad es consensuada con los centros educativos es posible alcanzar grandes logros educativos

al mismo tiempo que fomentamos un acercamiento al arte contemporáneo mucho más duradero en el tiempo. Si además incluimos en los proyectos educativos entre museos y escuelas el compromiso expositivo, nos encontramos con un salto cualitativo en el que tanto alumnos como docentes pasan a sentirse agentes activos y plenamente integrados en la institución museística.

Los talleres y Departamentos de Educación y Acción Cultural (DEAC)

Una de las máximas que siempre repetimos los educadores en museos es que la exposición y el taller didáctico son mellizos, van cogidos de la mano. Tienen que potenciarse y no restarse importancia. En la mayoría de las

ocasiones, el discurso expositivo se fortalece con la mediación llevada a cabo por los educadores culturales durante las visitas, talleres o laboratorios pedagógicos, dirigidos a los escolares o al público adulto. Se hace posible así la transformación de espacios expositivos a veces fríos, o al menos –en cuanto desconocidos– poco hospitalarios, en lugares antropológicos considerados como propios.

El educador o educadora artística es la persona más próxima al visitante, tiene que tener capacidad para percibir y de algún modo conducir el impacto que pueda causar en él. En la misma sala de exposición se puede generar un interesante diálogo entre el público asistente y los educadores, que se enfrentarán a las obras seleccionadas previamente por la persona que ejerce el comisariado. Nos vamos a encontrar ante pequeños relatos³, imaginados por el público asistente, nacidos de la contemplación de unas obras que van acompañadas de textos explicativos, resultado del proceso de investigación y documentación previo a la organización de la muestra.

Al crearse estos micro-relatos el espectador se siente atraído ante la escena que se presenta, especialmente debido al alto nivel de empoderamiento que se genera en la persona capaz de enriquecer el discurso expositivo en su composición. Pero, sobre todo, la pulsión *vouyerística* se despierta a causa de la multitud de elementos velados que hay que descifrar, como las relaciones entre las imágenes y las experiencias personales del espectador, entre los diferentes personajes que aparecen, o sobre la identidad del comisario.

Hay que tener en cuenta el reconocimiento de sí mismo que se produce en el espectador cuando se sitúa ante estas obras y si-

3 Freeman Tilden definió la interpretación, en la década de los cincuenta, como una actividad educativa que aspira a desvelar el significado de las cosas y sus relaciones mediante la utilización de los objetos originales, las experiencias personales y los ejemplos, más que por mera comunicación de informaciones concretas.

tuaciones propias de los ejes macronarrativos del discurso expositivo, permitiendo que se produzca no solo una captación del espectador, sino también un cuestionamiento más profundo de éste.

La historia de las mentalidades entró en los nuevos discursos museísticos en el transcurso de los años setenta hasta la actualidad. Si bien en Europa y Estados Unidos fue en los años 1960-1970 cuando se añade una preocupación pedagógica de los museos en relación con las exigencias de los programas escolares, en España tendríamos que esperar bastantes años más, mediados de la década de los ochenta y noventa, para introducir los gabinetes pedagógicos⁴ dentro de nuestras instituciones, hecho que se produjo con fuerza en las catalanas pero de manera más tímida en el resto de los museos españoles.

A día de hoy, aún nos sorprende que las grandes instituciones museísticas valencianas tengan que formular y plantearse la siguiente pregunta en el momento de elaborar su misión: «¿Tiene el museo un papel pedagógico, un papel social?». En respuesta a la eterna duda, el museo debe a la vez conservar y dar conciencia de ello, por medio de un relato, sin reducir a sus visitantes al silencio, pero sin caer tampoco en los peligros de una representación demasiado enfática que suscite respuestas afectivas. Por lo tanto, todas aquellas exposiciones que revisen la historia de entidades sociales tienen perfecto sentido para unir museo y sociedad, y más si van acompañadas de actividades que fortalezcan los nexos de unión con la exposición.⁵

Parece evidente que las exposiciones son muestras artísticas que transmiten algo sobre el patrimonio de una sociedad, pueden considerarse actos de habla, pero ¿se trata siempre de una narración? Cuando caracterizamos las

4 DEAC. Departamentos de Educación y Acción Cultural

5 Entrevista a José Luis Pérez Pont, director del Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana. Valencia Plaza, 25 de agosto de 2016

exposiciones como actos narrativos, como transmisoras de historias relatadas, empleamos una metáfora doble. Actuar con objetos, ordenarlos y exponerlos, es comparable a las emisiones lingüísticas. Y estas emisiones, entre todos los posibles géneros de habla, se consideran narrativas. La narrativa es un discurso específico que producen los visitantes.

De este modo, la cuestión no radica tanto en la voz del comisario cuanto en la producción de un relato por parte del asistente a la exposición. En síntesis, el visitante recorre un itinerario desde un comienzo hasta un punto final, a lo largo del tiempo y a un ritmo particular, paseando por acontecimientos específicos que surgen de la coyuntura entre el público y los objetos.

No en vano la teórica Mieke Bal (2016) considera que el comisario o cualquier grupo que participe en la producción y organización de una exposición es un mediador expositivo, una especie de hablante que no trata con palabras sino con objetos, instalaciones, vídeos...

A través del arte es posible identificarse con el pasado de otras personas, tal como lo vivieron, tener los recuerdos de otros humanos. El espectador, en lugar de permanecer inmóvil frente a un escenario con su escenografía imaginaria, como en el teatro, ahora recorre la sala expositiva, convirtiéndose en un co-narrador que representa a su modo el guion que predetermina los parámetros en que se puede relatar la historia.

La educación se ha convertido en un término clave para las instituciones artísticas y así vemos el interés despertado entre comisarios y otros agentes culturales por la educación, a la que han situado en algunos casos al mismo nivel que sus otros ejes discursivos. Lo pedagógico se propone desde paradigmas y nociones alternativas como «inteligencia colectiva», «autoeducación» o «giro pedagógico».

Es de vital importancia para los museos y centros de arte, trabajar en educación⁶ porque esto es lo que crea la audiencia del futuro, y la educación es la única vía con la que se puede tratar la diversidad y hacer accesible el museo y su contenido a la gente de áreas poco desarrolladas y con difícil acceso a la cultura.

Invertir en el programa educativo es esencial; consecuentemente es necesaria una inversión en estos programas, que afectan tanto a las estructuras económica como a las sociales, ya que el museo forma parte de manera inevitable de las políticas culturales contemporáneas que contemplan la cultura como un recurso del que se sirven por igual las políticas orientadas a la gestión de lo económico y lo social.

Por consiguiente, ya no es posible pensar los museos exclusivamente a partir de sus proyectos museológicos o intelectuales, sino que es necesario considerarlos también en su compleja y a menudo contradictoria relación con procesos de revalorización urbana o pacificación social.

Es en este contexto, donde debemos considerar el auge de la educación, ya sea como práctica, como discurso o como apelación retórica, en los museos y la esfera del arte en general. Independientemente de lo radical que sea o se imagine la propuesta pedagógica del museo, el interés de este por los procesos colaborativos no puede sustraerse al enmarcamiento disciplinario de la institución, ni tampoco al argumento falaz de la educación artística como panacea social y cívica. Esta tensión es constante en el desarrollo de las políticas museísticas y educativas.

Aunque el desarrollo de discursos museísticos basados en la educación es más tardío, tal y como se ha dicho, desde

⁶ Entrevista a Vicente Todolí, mayo del 2006 para el proyecto in-stitution.net de investigación sobre plataforma artística en Europa.



Taller de Análisis plástico. Fotografía: CIDA.

la década de 1960, exclusivamente en el ámbito de la escuela, comienzan a aparecer experiencias de renovación pedagógica y propuestas de la llamada escuela activa. Estas pedagogías innovadoras, alejadas del modelo de transmisión memorística en el aula, incluyeron, ya a finales de los setenta y ochenta, al museo de manera habitual en sus salidas como recurso pedagógico y como forma de acceder a un patrimonio cultural del que consideraban que había que apropiarse.

De este modo, los museos se encontraron con una demanda masiva e inesperada por parte de grupos escolares dispuestos a utilizar sus instalaciones, fondos y recursos de manera diferente a la visita ortodoxa. Así pues, la creación de los primeros departamentos de educación en los museos no fue producto de una política deliberada sino de una urgencia

muy concreta que forzó una respuesta institucional.

El vínculo de los DEAC con el sistema educativo se evidencia también en el hecho de que en los primeros tiempos, en muchos casos, su personal era profesorado reconvertido en servicios educativos o liberado del Ministerio de Educación. Los primeros DEAC estaban compuestos, además, por equipos de monitores, voluntarios o becarios, personas con un tipo de remuneración más o menos irregular. Además, muchas de estas plazas estaban ocupadas por personal sin una cualificación específica. Todo esto conllevó una situación de precariedad y provisionalidad.

Este movimiento, que todavía es frecuente en la actualidad, produce una descapitalización, así como una pérdida de consolidación institucional de los departamentos educativos,



Plano de la ruta ARCO Gallery Walk. Fotografía: Mercedes Herrán.

lo que explica en parte su falta de reconocimiento.

Es un aspecto esencial a tener en cuenta, puesto que en el futuro la precariedad demostraría ser prácticamente endémica. En la actualidad se manifiesta, por ejemplo, en lo reducido de las plantillas fijas de los DEAC, la externalización y subcontratación de empresas de servicios culturales, o la infra remuneración de los servicios educativos de los trabajadores de sala.

La relación entre profesionales del museo y docentes que surge de la llegada masiva de grupos escolares supone un choque de

culturas institucionales y educativas nunca resuelto. Fueron los propios docentes quienes reaccionaron antes debido a la mayor necesidad de utilizar los recursos formativos del museo. Así pues, elaboraron las propuestas pedagógicas y circuitos de visita según temas de interés, lo cual les llevó a conocer con más profundidad los museos y a entrar en contacto con su personal. De este contacto surgió la posibilidad de que fuese el mismo museo el que generase propuestas propias más allá del público escolar.

De hecho, estas primeras propuestas de los DEAC estaban aún muy ligadas al contexto esco-

lar y abundaban las «hojas didácticas» y «fichas para rellenar»⁷ con la finalidad de evaluar de forma inmediata el aprovechamiento de la visita.

A finales de los ochenta, a medida que se diversificaban los visitantes con los que se trabajaba y se incorporaban a la plantilla profesionales más formados o más sensibles a las necesidades de los públicos, se planteó la necesidad de pensar una acción más integral. En este contexto el educador/a se constituía como un puente entre el museo y el público y se seguía haciendo hincapié en el objetivo de aproximar los contenidos del museo al público.

La influencia de la pedagogía constructivista, sin embargo, marcó otro cambio fundamental al entender que los visitantes portan sus propios saberes, contrariamente a la percepción del visitante como hoja en blanco que necesitaba ser rellenada. Este reconocimiento de los saberes del visitante, a la par que abre el museo al diálogo, actúa de manera sinérgica con las necesidades de ampliar los públicos y de fidelizarlos bajo la noción de *life-long learning* propia del contexto neoliberal.

Queda por resolver la necesidad de relación y de trabajo coordinado entre los distintos departamentos del museo. El personal que se dedica a la educación en museos reclama la participación activa en la producción de las exposiciones, ya que es el que luego ha de mediar entre los públicos no necesariamente especialistas y unos discursos museísticos y disposiciones expositivas en ocasiones inaccesibles, a lo que hay que añadir la relativa masificación de los grupos que participan en las actividades didácticas.

Desde 1980 se viene solicitando la creación de departamentos educativos en cada uno de los museos, insistiendo en la necesidad de una formación superior interdisciplinar para los educa-

7 Material pedagógico del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, *Actas de las I Jornadas de Difusión Museística*, 1980, pp.121-126, *Actividades pedagógicas en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, *Actas de las III Jornadas de difusión de Museos*, Bilbao, 1983, p.34

dores, que combine conocimientos de museología, pero también de pedagogía y estrategias comunicativas, que de ese modo propiciaría un desarrollo de la investigación en la materia, dotándolos así del mismo carácter científico que los otros departamentos museísticos⁸. Naturalmente estas reclamaciones se vinculan al reconocimiento y legitimación de los educadores en las instituciones en las que trabajan, así como la regulación y dignificación profesional del colectivo, que a menudo desempeña sus funciones en situaciones contractuales precarias.

AVALEM

Ya en 1989, en las VII Jornadas de Educación en Museos, se debatió sobre la necesidad de crear, en la zona de Valencia, una asociación de educadores en museos, hecho que vio la luz en junio de 2011, con la aparición de la primera de estas asociaciones, en el seno del posgrado de «Educación artística y gestión en museos» dirigido por los profesores Román de la Calle y Ricard Huerta. Nació la Associació Valenciana d'Educadors en museus, AVALEM⁹. Su propósito era agrupar a profesionales de diferentes especialidades en torno a la necesidad e importancia de educar en el arte y el patrimonio, ya sea a través de museos, enseñanza reglada, asociaciones u organizaciones privadas. Asimismo, buscaba fomentar y apoyar la imagen del educador museístico e impulsar la formación tanto teórica como práctica de los profesionales de dicho campo. Con este fin se buscaba apoyar

8 *Encuentro de profesionales de la educación en museos y centros de arte contemporáneo* organizados por el MUSAC de León y La Casa Encendida de Madrid en 2010. En Julio de 2016 en Valencia, La Asociación valenciana de educadores en museos junto a la Asociación de mediadoras culturales de Madrid y Pedagogías Invisibles en el *Encuentro profesional de mediación cultural con el objetivo de crear un Código de buenas prácticas*, deja ver la tardanza y la repetición de peticiones que perdura en el tiempo en relación a acabar con la precarización de los profesionales del sector de la educación en museos.

9 AVALEM <https://avalem.wordpress.com/2012/10/07/presentacion/>

e impulsar iniciativas relacionadas con el campo del patrimonio, el arte y la formación en cualquier tipo de museo. Igualmente, promover el encuentro y la formación de los distintos profesionales relacionados con el sector a través de congresos y simposios.

Los proyectos que ha ido llevando a cabo la asociación AVALEM a lo largo de sus seis años de vida han llevado a colaboraciones con ARCO Gallery Walk, coincidiendo cada temporada con la apertura de las galerías de arte valencianas, en el Abierto Valencia, proyectos vinculados con la Universitat Politècnica de Valencia, como PAM, y la propia Universitat de Valencia.

El 24 de junio de 2016 se celebró en Las Naves Espai d'Innovació i Creació de Valencia el primer encuentro profesional de Mediación Cultural celebrado en la Comunidad Valenciana, una iniciativa impulsada por la Asociación Valenciana de Educadores de Museos y Patrimonios (AVALEM), la Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid (AMECUM) y el colectivo Pedagogías Invisibles.

El encuentro no sólo buscaba dar a conocer el trabajo asociativo que ya se está realizando sino también apuntaba al objetivo que AVALEM, AMECUM y Pedagogías Invisibles se habían marcado como meta común: elaborar un código de buenas prácticas que defina y reivindique el valor de esta labor profesional y que exija unas bases de trabajo dignas.

A partir de este debate se elaboró un mapa mental con las ideas recogidas que sirvió de referencia en el encuentro de Valencia. Se incidió en la importancia de generar este tipo de encuentros y del tejido asociativo para luchar contra una precariedad que parece ya endémica en el sector, así como para reivindicar el papel primordial que la mediación cultural juega en la institución como herramienta de democratización de sus contenidos y vía para empoderar a la ciudadanía a través de la cultura. la puesta en valor de la mediación cultural, la definición del perfil profesional y el contex-

to laboral. Como telón de fondo, se mostraban por la sala los puntos del decálogo surgido en el Congreso de Museos y Educación Artística celebrado en 2005 en el MuVIM.

Para la elaboración de este código es fundamental la puesta en común de objetivos a conseguir, la colaboración y el debate desde la horizontalidad entre distintos agentes del sector, por ello, la voluntad de estos encuentros es seguir siendo replicados en otros puntos del país, para convertirse en receptores de propuestas que permitan dialogar con diferentes contextos e identificar al tiempo las problemáticas comunes que afectan al sector.



Público ante la obra de Morten Slettemeås. Fotografía: Mercedes Herrán.



Visita exposición de Juanli Carrión, Abierto Valencia 15, Galería Rosa Santos. Fotografía: Mercedes Herrán.

BIBLIOGRAFIA

Actas de las I Jornadas de Difusión Museística, 1980, pp.121-126, *Actividades pedagógicas en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, Actas de las III Jornadas de difusión de Museos, Bilbao, 1983, p.34.

AVALEM <https://avalem.wordpress.com/2012/10/07/presentacion/>.

BAL, Mieke (2016) *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid: Akal.

Entrevista a José Luis Pérez Pont, director del Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana. Valencia Plaza, 25 de agosto de 2016.

Entrevista a Vicente Todolí, mayo del 2006, para el proyecto in-stitution.net de investigación sobre plataforma artística en Europa.

Encuentro de profesionales de la educación en museos y centros de arte contemporáneo organizado por el MUSAC de León y La Casa Encendida de Madrid en 2010.

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

MANEN, Martí (2012) *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, Bilbao: Consonni.

POULOT, Dominique (2011): *Museo et museología*, Madrid: Abada Editores.

Trencant Barreres. Dones i Ciència. Institut d'Història de la Medicina i la Ciència (IHMC); Palau de Cerveró, València. 17 de septiembre-9 de enero de 2015. Comisariado: María Carmen San Julián y Natalia Torres. Montaje expositivo sala José Puche. Taller didáctico: Mediant.

Recibido el 1 del 9 de 2017

Aceptado el 5 del 10 de 2017

BIBLID [2530-1330 (2017): 90-103]



MACMAC
vilafamés
museu d'art contemporani Vicente Aguilera Cermi



macvac.es



18 | 20
MAIG
2017

DIA INTERNACIONAL DE MUSEUS

Museus i històries controvertides
Dir el que no es pot dir en museus

ICOM international council of museums
www.lmd.icom.museum  www.facebook.com/internationalmuseumday

18 de maig: entrada gratuïta

20 de maig, a les 13h: inauguració de l'exposició

Cartel de la Exposición *Dia Internacional de Museos 2017*.

Archivo del Centro Internacional de Documentación Artística de Vilafamés (CIDA).

OBRAS EN MOVIMIENTO
EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO VICENTE
AGUILERA CERNI DE VILAFAMÉS Y LAS EXPOSICIONES
TEMPORALES

ARTWORKS IN CIRCULATION
THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART VICENTE AGUILERA
CERNI OF VILAFAMÉS AND TEMPORARY EXHIBITIONS

Xavier Allepuz Marzà

Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés

Resumen El artículo aborda el análisis de las exposiciones temporales producidas por el MACVAC a lo largo de su historia. Se han establecido tres periodos diferenciados: el primero de 1969 a 1971, momentos previos a la inauguración oficial del museo. El segundo desarrollado a lo largo de la década de los años 80 del siglo XX, momento de gran producción de exposiciones tanto en las instalaciones del museo como muestras itinerantes en otros ámbitos expositivos. El tercero, marcado por la elección de la nueva directora Rosalía Torrent en 2015 iniciándose, tras un periodo de parálisis de actividades, un resurgir de la producción de exposiciones temporales tanto en el propio museo como fuera de él, explorando nuevas vías de acercar el arte contemporáneo a la sociedad.

Palabras clave MACVAC, exposiciones temporales, Rosalía Torrent, arte contemporáneo, Vilafamés.

Abstract The article focuses on the analysis of temporary exhibitions produced by the MACVAC throughout its history. Three distinct periods have been established: the first from 1969 to 1971, moments before the official opening of the Museum. The second, developed over the decade of the 80s of the 20th century, a time of great production of exhibitions, both in the Museum facilities and traveling exhibitions in other display areas. The third, marked by the election of the new Director Rosalía Torrent in 2015, starting after a period of paralysis of activities, a revival of the production of temporary exhibitions in the Museum itself and outside of it, exploring new ways of bringing contemporary art closer to society.

Keywords MACVAC, Temporary Exhibitions, Rosalía Torrent, Contemporary Art, Vilafamés.

El 30 de agosto de 1970 se crea en el pueblo de Vilafamés (Castellón), y por parte de su ayuntamiento, el que se llamó Museo de Arte Contemporáneo (hoy Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés – MACVAC)¹; sin embargo, la actividad del mismo se iniciará tres años antes de su inauguración oficial (en 1972) con la realización de diferentes exposiciones temporales con las que se pretendía mostrar la repercusión que podía tener para la localidad la creación de un museo de estas características.

Así, la primera de ellas, tuvo lugar en agosto de 1969 contando con un total de 15 obras expuestas aportadas por los artistas vinculados al proyecto de creación del museo y relacionados directamente con su director fundador, Vicente Aguilera Cerni. El año siguiente, 1970, se realizará una nueva exposición de pintura², esta vez con 23 obras, las cuales fueron expuestas en el desaparecido Museo del Vino. La llamada de Aguilera tuvo sus frutos y en el año 1971, el ayuntamiento, disponía de un total de 80 obras aportadas por los artistas para la creación del museo. Nuevamente fueron expuestas en la *II Exposición de artistas en Villafamés*³, esta vez en la Casa de la Cultura, al resultar insuficiente el espacio expositivo del Museo del Vino, y contando en la inauguración con el Gobernador Civil de la provincia, Juan Aizpurua Azqueta. Lamentablemente no hemos podido localizar información sobre

los artistas y obras participantes en estas exposiciones, si bien, tal y como se desprende de los títulos de las mismas cabe suponer la participación de aquellos primeros artistas instalados en Vilafamés a finales de los años 60.

Esta primera fase de exposición previa a la ubicación definitiva del museo en el palau del Batlle, sede del mismo, podemos decir tenía como finalidad mostrar la viabilidad de creación del museo, a la vez que sopesar la implicación de los artistas sobre el innovador proyecto para su creación.

Y es que, como se ha indicado en numerosas ocasiones, la creación del museo de Vilafamés supuso un hecho diferente dentro del panorama del arte contemporáneo nacional y de las instituciones museísticas. Como indicaba Aguilera Cerni, no aportaba nada nuevo desde el punto de vista de la financiación pero «en lo referente a sus propósitos, estructura y funcionalidad cultural, su singularidad resulta indudable» (VVAA, 1980: 6). Esta singularidad venía determinada por el principio de no compra de obras de arte, estableciéndose diferentes relaciones con los artistas para la exhibición de sus obras: donación, cesión temporal o indefinida y cesión con posibilidad de venta, lo cual implicaba directamente a los artistas en la estructura del museo a la vez que sin desembolso económico se dotaba de fondos. A su vez, el museo se concebía como

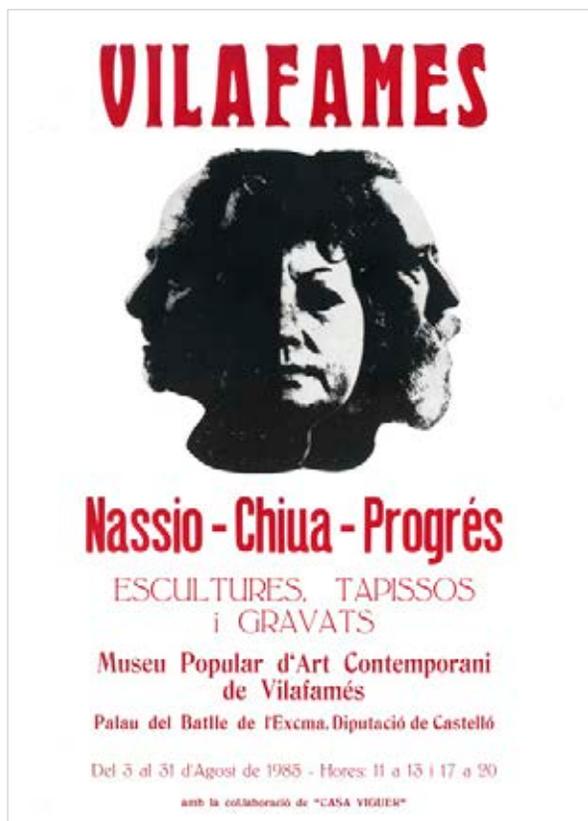
...una respuesta positiva para la solución de un problema hasta ahora no resuelto por la ciencia museística internacional, a saber: la alianza entre una permanente actualización y la preservación de los valores estéticos duraderos. Al propio tiempo ofrece a los artistas una posibilidad prestigiosa para que predomine su voluntad y participación, en una época donde es notorio el control que con frecuencia ejerce la mercantilización del arte. (...)

...el incremento de las obras (...) siempre servirá para documentar históricamente distintos momentos de la evolución del arte contemporáneo, ... (VV.AA, 1980, 6-7)

1 El nombre oficial del museo sufrirá tres variaciones a lo largo de su historia. Su creación fué bajo el nombre de Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés (A[rchivo] M[unicipal de] V[ilafamés]). Libro de actas núm. 46, sesión de 30.08.1970). A partir del año 1977 pasó a denominarse Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés (A.M.V. Libro de actas núm. 48, sesión de 31.01.1977). Y, finalmente, a partir de 2003, Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (A.M.V. Libro de actas 2003-2005, sesión de 31.07.2003).

2 A.M.V. *Programa Oficial de Fiestas Patronales. Villafamés. 1970.*

3 A.M.V. *Programa Oficial de las Fiestas Patronales. Villafamés. 1971.*



Cartel de la exposición colectiva de los artistas Nassio Bayarri, Chiua Román, Juan Daniel Domínguez (Progreso), agosto 1985. Archivo del CIDA.

Una segunda fase de exposiciones tendrá lugar durante la década de los años 80 del siglo XX. Atendiendo a la filosofía fundacional del museo por el cual se establecía que «la institución museística es concebida como una empresa colectiva cuyo destinatario es el pueblo», a la vez que «es concebida como núcleo de irradiación cultural entendiendo que la cultura es un patrimonio colectivo interdisciplinar y, en definitiva unitario e indivisible», junto a la consideración de que: «la preparación de exposiciones itinerantes responde a la doble finalidad de la constante renovación de la obra museística, confiriéndole un carácter dinámico y por otra parte, la extensión de la cultura artística entre nuestro pueblo, trascendiendo el estricto espacio físico del museo» (Guttman, 1995: 350) se inician una serie de dobles exposiciones. Por una

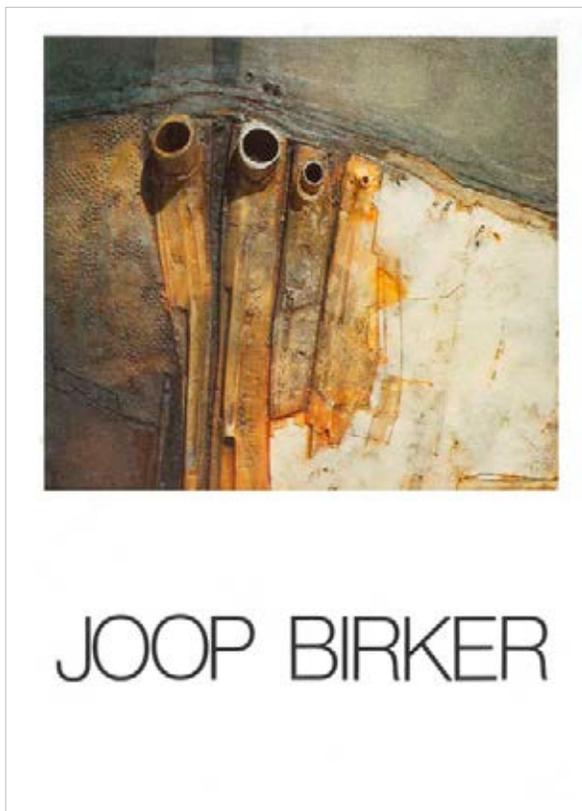
parte, las itinerantes, desarrolladas entre 1981 y 1983. Éstas permitieron mostrar parte de los fondos del museo en un total de 9 exposiciones desarrolladas en 45 localidades a lo largo y ancho de la Comunitat Valenciana⁴. Por otra parte, fue el momento en que se desarrolló un intenso programa de exposiciones temporales en el propio museo, las cuales se realizaron en la sala 3⁵ (actualmente sala 9), con una serie de objetivos concretos: dar a conocer el trabajo de artistas jóvenes, promocionar la producción individual y colectiva de artistas castellanenses y, exponer los fondos del museo que por cuestiones de espacio se encontraban en el depósito.

A partir de enero de 1989, momento en que tiene lugar la última exposición, una serie de problemas hacen que se abandone el proyecto de exposiciones temporales. Los problemas planteados fueron una plaga de termitas que afectó buena parte de los forjados de madera, el alarmante cimbreo de la sala 3 donde tenían lugar las exposiciones temporales, las dificultades económicas por las que atravesaba el museo unidas a la lentitud burocrática para desarrollar la fase final de restauración del edificio.

La reapertura del museo en diciembre de 1991 no contemplaba la realización de exposiciones temporales al destinar la totalidad del espacio expositivo a la exposición permanente del museo (Guttman, 1995: 83-84, 360). Este hecho, junto al fallecimiento del director fundador Vicente Aguilera Cerni en 2005, comportó una paralización de las

⁴ Hay que indicar que algunas de estas exposiciones fueron realizadas con las obras del Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende de Chile, de las cuales fue depositario del museo de Vilafamés entre 1979 y 1990.

⁵ Para conocer en detalle el alcance de las exposiciones y actividades realizadas por el museo desde su creación es imprescindible la consulta de la obra de la artista Beatriz Guttman (1995). El cómputo de las exposiciones realizadas durante la década de 1980 ofrece el siguiente resultado: 1 en 1981, 4 en 1982, 6 en 1983, 6 en 1984, 8 en 1985, 8 en 1986, 8 en 1987, 10 en 1988 y 1 en 1989.



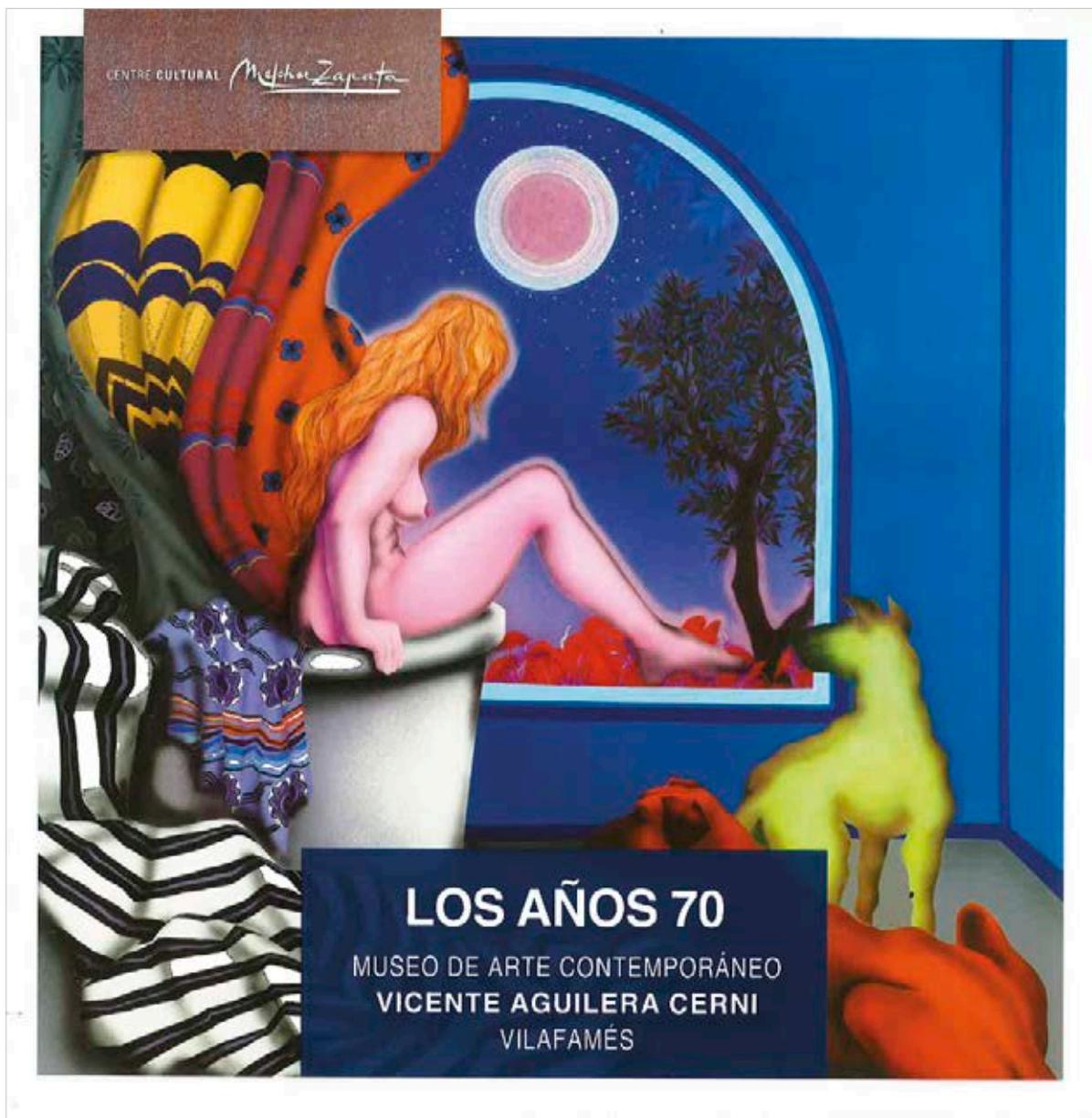
Cartel de la exposición, Joop Birker, agosto/septiembre 1982.
Archivo del CIDA

actividades desarrolladas por el museo. A pesar de ello, gracias a los contactos personales de algunos componentes de la Junta Rectora del museo y del interés mostrado por algunos ayuntamientos castellonenses en dotar a sus espacios culturales de nuevas propuestas, tendrán lugar la realización de dos exposiciones con fondos del museo. La primera de ellas en julio de 2002 tuvo lugar en la antigua iglesia de san Agustín de Vinaròs (Castellón), bajo el comisariado de Xavier Palomo Ferrer, con el título *La mirada d'un segle. Col·lecció del Museu d'Art Contemporani de Vilafamés*. La exposición se concibió como un recorrido didáctico, visual y estético por las diferentes corrientes artísticas desarrolladas a lo largo del siglo XX, a través de unas obras de arte que abandonaban por primera vez las instalaciones del museo para mostrarse fuera de él. En palabras de X. Palomo se pretendía crear «espais de reflexió a propòsit de conceptes bàsics i generals per tal d'entendre

l'evolució del segle XX. Set reflexions sobre els set pecats capitals de la contemporaneïtat: NATURA, DONA, HOME, SEXE, RACIONALITAT, IRRACIONALITAT i VIOLÈNCIA» (Palomo, 2002).

Para la primera temática, la naturaleza, las obras elegidas fueron *Historia natural del siglo XX* de Josep Renau y *Costa blanca ecológica* de Óscar Borrás Ausias. Para la temática de la mujer las obras fueron *Mujer embarazada en un campo verde* de Isabel Villar y *S/T* de Ángel González Doreste. En el caso del hombre las obras elegidas fueron *S/T* de Raúl Torrent, *Pintura* de Jacinto Salvadó, *Cabeza de Joaquín* de Willy Ramos y *Hombres en su noche* de Beatriz Rey Gómez. Una única obra, pero contundente, sirvió para tratar el sexo, *Elsquatregats* de Balbino Giner Gabarda. La racionalidad tuvo su representación a través de *Construcción modulada 7208* de J. Luís Gómez Perales, *S/T* de Eduardo Jonquiéres y *S/T* de Antonio Bellido Lapidra, mientras que la irracionalidad estuvo presente a través de *Landscape N 1-A* de John Dilg, *Mente desequilibrada* de Fina Campins y *Elauprintempsier* de Jean Miotte. Finalmente la violencia se materializó a través de *Ataque* de Teresa Gancedo, *Aislamiento 11* de Anzo, *S/T* de José Fco. Ortega y *Crucifixión* de Francisco Rangel.

La segunda, *Los años 70. Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni. Vilafamés*, en 2013 en el Centre Cultural Melchor Zapata de Benicàssim. En esta ocasión la exposición contemplaba una muestra de las diferentes corrientes creativas de los años 70 representadas en el museo con obras de Eduardo Úrculo *El árbol residente en la mente humana*, Joaquin Michavila *Fortaleza*, Manuel Calvo *El mundo es de quien lo transforma*, José María Yturralde *Estructura*, Manuel Castañón *Tendedero*, Anzo (José Iranzo Almonacid) *Aislamiento 78-12*, Lucio Muñoz *S/T*, Nassio Bayarri *Geometría cósmica*, Francisco Sobrino *Double cube M.A. 1/3*, Jim Bird *Pintura*, Amat Bellés *Nigredo*, Eusebio Sempere *Composició*



Cartel de la exposición *Los años 70*. Archivo del CIDA.

con la curva serpentina, Manuel Clemente *Operesión*, Eusebio Sempere *Nuevo espacio con curvas gaussianas*, Manuel Salamanca *Ruptura*, Soledad Sevilla *Espacio geométrico*, Artur Heras *Sangre, oro, mierda*, Francisco Cruz de Castro *Estos fueron sus poderes* y Ceferino Moreno *Personaje discontinuo*.

Es a partir de 2015, con la llegada a la dirección del museo de Rosalía Torrent, cuando se produce una reactivación de las exposiciones organizadas por el museo de

forma temporal. Hay que indicar también que, con su elección, se producirá una relectura de la colección del MACVAC que conllevará el movimiento interno de obras, tanto en la reubicación de las salas como en la visibilización de las obras del depósito, de tal manera que un 20% de las obras expuestas son reubicadas/cambiadas con una periodicidad trimestral, lo cual conlleva encontrarse con un museo que adquiere nuevamente una de las características que motivaron su creación: el



Catálogo de la exposición *Entre la ciencia i la ficció*. Archivo del CIDA.

dinamismo expositivo. Así el visitante puede encontrar un museo diferente en cada visita para ser, nuevamente, merecedor de aquellos calificativos que se fueron acuñando a lo largo de los primeros años de andadura del museo: insólito, original, abierto, pulsante, vivo.

Con el fin de analizar la producción de las exposiciones temporales llevadas a cabo en este nuevo periodo hemos establecido la siguiente clasificación, siguiendo en cada uno de los apartados un orden cronológico: Exposiciones fuera del museo: a) salas y espacios culturales; b) centros comerciales; c) ferias y festivales de arte y d) aeropuerto de Castellón y Exposiciones en el museo: d) Artistas y f) conmemorativas.

Exposiciones fuera del museo:

a) Salas y espacios culturales

Entre la ciència i la ficció, fue la exposición que tuvo lugar en la Galería Octubre, Ágora universitaria de la Universitat Jaume I de Castelló, la cual se desarrolló entre los

meses de octubre a noviembre de 2015. La exposición, comisariada por Paloma Palau Pellicer y Patricia Mir Soria, se enmarcó dentro del convenio de colaboración firmado por ambas entidades. La muestra tenía un marcado carácter didáctico y aunaba la participación del público, en cuanto a la realización de itinerarios elaborados por ellos mismos, por las diferentes esculturas ubicadas en el campus de la universidad con las obras *Odos* de Pere Ribera, *Guante blanco* de Manuel Sáez, *El árbol del conocimiento* de Miklós Palfy, *Asomats als llibres* de Miguel Gozalbo, *Dona dominant el cel i la terra* de Salvador Mallén, con una propuesta pedagógica. Según P. Pellicer «las cosas ya no nos resultan atractivas porque hemos dejado de mirirlas con el detenimiento y el sosiego que merecen. Hemos dejado de jugar. De mirarlo todo como si fuera la primera vez. De esto trata esta aventura» (VVAA, 2015: 11). Por su parte, las obras expuestas de la colección del MACVAC presentaban una diversidad de propuestas tanto conceptuales como técnicas aunadas bajo la relación interpretativa de la ciencia y la ficción. Las obras seleccionadas para dar sentido a la vertiente de la ciencia estaban integradas por *S/T* de José María Muñoz Novillo, *S/T* de Ricardo Juan, *Obra abierta a dos caras* de Javier Calvo, *Composició òptica-cinètica* de Felo Monzón, *S/T* de Elvira Alfageme y *Navigator* de Wences Rambla, mientras que la vertiente de la ficción la conformaban las obras *Mule y Fusch* de Bordes Caballero, *Figuras, arena 5* de José Luis Alexanco, *Gandia* y *Modulació 699* de Julio Le Parc, *S/T* de Aldo Bresciani, *S/T* de Carpani y *Ronda de noche* de Castejón.

También a finales de 2015 tiene lugar la realización de la exposición *Volums matèrics*, en esta ocasión en la Sala Quatre Cantons de Vilafamés, comisariada por Rosario Falcó y Claudia de Vilafamés. La muestra recogía un total de 16 esculturas realizadas en diferentes

soportes y técnicas, además de presentar diferentes corrientes artísticas desde la figuración a la abstracción pasando por el arte cinético y el Pop art. En esta ocasión se contó con un artista invitado, José Beas Barnes que aportó su escultura *Homúnculo II - Brujo II* al conjunto de la muestra integrada por las obras de Rafael Pérez Contel, Manuel Rodríguez Vázquez, Vicente Ferrero Molina, José Esteve Edo, José L. Sánchez Fernández, Alfonso De la Ossa Alcántara, Joaquín Rubio Camín, Gabriel Martínez Cantalapiedra, Nassio Bayarri, Francesc Torres Monsó, Paco López Adelantado, Carmen Sánchez Oroquieta, Marcel Martí i Badenes, Manuel Clemente Ochoa y José Vento González.

El Convent, espai d'art del ayuntamiento de Vila-real, fue el escenario donde tuvo lugar la exposición *Entre l'abstracció geometritzant i la figuració gestual*, entre septiembre de 2016 y enero de 2017, comisariada por Vicent Varella y Juncal Caballero.

Nuevamente dos tendencias artísticas, la abstracción y la figuración, fueron las protagonistas de la exposición. En ella se establecía una confrontación entre las obras encuadradas en la abstracción con un enfoque geometrizable, llegando incluso a una geometría matemática con aquellas obras realizadas en el ámbito de la figuración más o menos gestual, para llevar al espectador a una reflexión sobre las diferentes formas de expresión artística, incluso de las propias diferencias existentes entre las obras seleccionadas en cada uno de los grupos establecidos. Pero además, la muestra pretendía:

Endinsar-nos en el camp artístic del segle XX és viatjar per un món oníric, transgressor, inaudit, geomètric i, fins i tot, violent. La seua capacitat per a no deixar-nos indiferents davant de la virulència dels colors o de les expressions ha suposat un revulsiu a l'anquilosada idea que tot l'art ha de ser figuratiu i, per descomptat, bell. L'art del segle XX i del XXI no és bell, moltes vegades és lleig, grotesc. La realitat se'ns mostra ferida i el llenç es converteix d'aquesta manera

en un vehicle de denúncia, en la veu d'una societat humiliada, angoixada i en lluita permanent. (Caballero en VVAA, 2016a)

Un total de 30 obras fueron las elegidas para ilustrar la creación artística: Oswaldo Guayasamín *Las manos de la angustia*, José Carrillero Gil *S/T*, Hans Dieter Zingraff *203/07*, Diesco *Acoplo*, Abel Martín *Familia de curvas Lissajous*, Rafael Canogar *Pompeya*, Ramón de Soto *Posible escultura*, Anzo *Aislamiento 78-12*, Ellis Jacobson *Tête*, Antonia Carbonell Galiana *Camino de meteora*, Teresa Cháfer Bisquert *Jocs de presentació I i II, entre la realitat i la ficció*, Manuel Menan *Eros y Thanatos*, Jean Pierre Nicolini *Creciente*, Kozo Okano *La aparición*, José Quero González *Esferas*, Antonio Saura *Felipe II*, Vicenta Real Marco *Direcciones*, Loretta Polgrossi Guerra *Confluencia perfecta*, Eusebio Sempere *Serpentín nº 3/composición con la curva serpentina*, Cristina Tejedor *S/T*, Antoni Clavé *Rey*, Manuel Vivó *Vienes con nosotros*, Raúl Torrent *S/T*, Carmen Riu de Martín *Cinc Castany*, Concha Benedito *S/T*, Victor Bastida i Teresa Marín García *Hybris I*, Juana Francés *Oficina nº 4*, Maribel Nazco *Formas a y b*, John Dilg *Landscape N 1-A* y Alfonso de la Ossa Alcántara *Equilibrista al límite*.

El último proyecto desarrollado, con la colaboración de la Diputación de Castellón, a fin de dar a conocer el MACVAC y hacer del arte un aliciente turístico dinamizador de la provincia, es el denominado *MACVAC, de nord a sud*, el cual contempla la realización, inicialmente, de tres exposiciones diferentes en tres localidades de la provincia de Castellón: Oropesa, Benassal y Jérica. Un proyecto coordinado por la directora del museo, Rosalía Torrent y Patricia Mir.

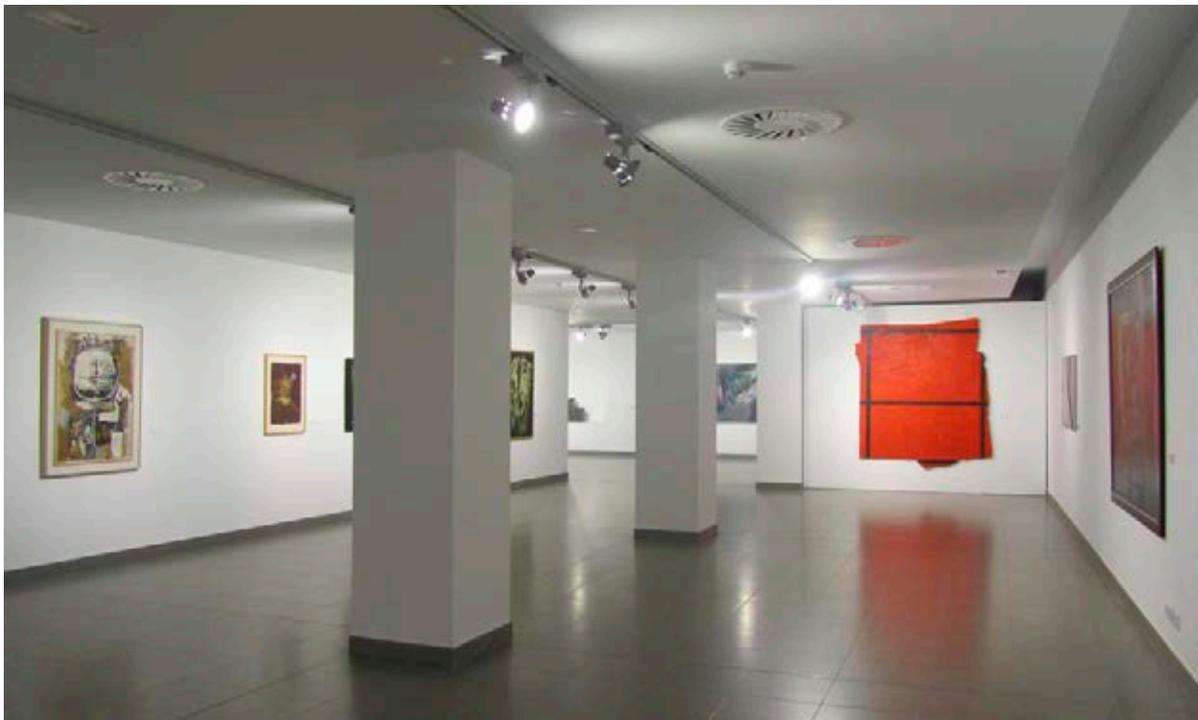
La primera de las exposiciones fue la realizada en la Torre del Rey de Oropesa, un espacio expositivo singular al tratarse de una fortificación del siglo XV, donde se desarrolló entre julio y septiembre de 2017 la exposición *Piedra sobre Piedra* comisariada por Patricia Mir.

Entre l'abstracció geometritzant i la figuració gestual

Selecció d'obres del MACVAC



Catálogo de la exposición, *Entre l'abstracció geometritzant i la figuració gestual*. Archivo del CIDA.

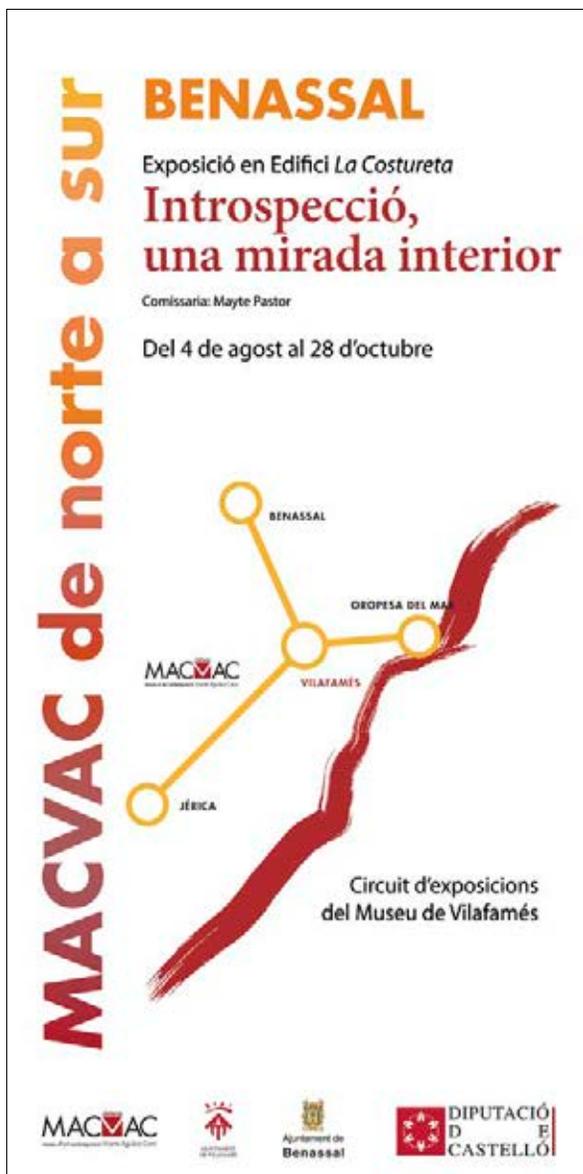


Vista general de la exposició, *Entre l'abstracció geomètrica i la figuració gestual*. Fotografia: Archivo del CIDA.

La muestra abarcaba una selección de seis esculturas de la colección del MACVAC integrada por un grupo de maternidades y figuras en actitudes intimistas que reflejaban la vulnerabilidad de la mujer. Las esculturas eran obra de los artistas Manuel Rodríguez Vázquez, Vicente Ferrero Molina, José Vento González, José Esteve Edo y Alfonso de la Ossa Alcántara, a los cuales se unió, como artista invitado, el ceramista contemporáneo Ángel Igual con su escultura de corte expresionista *Evasión*, perteneciente a su serie *Relaciones* donde reflexiona sobre los afectos entre los seres humanos y las muescas y surcos que esos contactos dejan en cada uno de nosotros.

La segunda de las exposiciones integrantes del proyecto fue la que tuvo lugar en el edificio la Costureta de Benassal entre los meses de agosto y octubre de 2017 bajo el título *Introspección, una mirada al interior*, comisariada por María Teresa Pastor.

La muestra se centra en la reflexión artística sobre la mirada interior que el artista realiza sobre los sentimientos humanos, sobre la locura, el dolor, la opresión, etc. y como tras un proceso de resiliencia éstos se transforman en oportunidades de crecimiento y transformación personal. Las obras que ilustran la primera parte de la propuesta son las integradas por *Crucifixión* de Carmen Cullén, *Opresión* de Clemente Ochoa, *Pensador oprimido* de Pérez Plaza, *Nudo gordiano* de Sacramento, *Mente desequilibrada* de Fina Campins, *Cabeza de Joaquín* de Willy Ramos, *S/T* de Juan I. de Blas (Guerrero), *Producto para un ser* de Vicente Vela, *Tête* de Ellis Jacobson, *S/T* de Juan José Barberá, *S/T* de Bartolomé Serrano y *Dudaba de su existencia* de Fernando Peiró. La segunda parte de la reflexión es apreciable a través de las obras *Ropa tendida* de Castañón, *Metamorfosis* de Arturo López, *Macbeth* de Alfonso Quijada, *Invierno del*



Cartel de la exposición, *Introspección. Una mirada al interior*. Archivo del CIDA.

hombre de Elvira Gual, *Horizontalidad provocada* de Antoni Coll, *Porque es de tu habitación porque es de dónde partes* de Xavier Lorenzo, *Ventana hombre* de José Payese del Río y *Xente* de Emilio Fernández Celeiro. A estas obras hay que añadir la pieza invitada *Nemini Parco*, un díptico del fotógrafo Jesús Monterde.

Finalmente, la exposición *Paisaje, configurador de espacios* tuvo lugar en el Museo Municipal de la localidad de Jérica entre los

meses de agosto a octubre de 2017 siendo comisariada por Rosario Falcó. La muestra, con una selección de obras de diferentes corrientes artísticas contemporáneas, estaba centrada en la representación del paisaje desde las diversas visiones interpretativas de los artistas participantes cuyos lenguajes van desde la figuración, la pintura naif, gestual o expresionista hasta la abstracción. Una muestra integrada por 10 obras, *Les estaques* de Juan Bta. Porcar, *Dunas del Saller de Progreso* (Juan Daniel Domínguez), *Costa blanca ecológica* de Óscar Borrás Ausias, *Mujer embarazada en un campo verde* de Isabel Villar, *Sígnica* de Wences Rambla, *Rastrojo quemado* de Joaquín Vaquero Palacios, *Jardines en el cielo* de Joaquín Ferrer Millán, *Última luz en Chauen* de María Perceval, *Mujer ventana* de María Montes y *La mar* de Pilar Belmonte.

b) Centros comerciales

Fruto de las nuevas vías de colaboración establecidas por el MACVAC con la iniciativa privada fue la realización promocional del museo en los espacios culturales del centro comercial El Corte Inglés tanto en Valencia (centro de Colón) como en la ciudad de Castellón. En esta ocasión y con un marcado carácter de difusión social y de captación de visitantes para el museo y la localidad se produjo la exposición del fotógrafo Antonio Pradas, *Vilafamés, enfocando un museo*. Un recorrido visual, tanto por el continente como por el contenido, donde el juego de lentes de las panorámicas con gran angular conviven con otros objetivos fotográficos para captar el detalle de algunas de las obras expuestas; todo ello para plasmar desde las percepciones del fotógrafo las peculiaridades del museo.

En ambos casos, las exposiciones fueron acompañadas de sendas mesas redondas bajo el título de *El museo de Vilafamés: un hecho insólito*, con el fin de reflexionar y dar



Stand Feria Marte-2017. Fotografía: Archivo del CIDA.

a conocer a los asistentes las particularidades de la creación y gestión del MACVAC⁶.

c) Ferias y festivales de arte

Otra forma de difundir la colección así como el propio museo es la participación en ferias y festivales de arte. La presencia del museo en este tipo de acontecimientos se dará en 2015 por primera vez con la participación en Marte, Feria Internacional de Arte Contemporáneo

celebrada en Castellón. Las obras seleccionadas para esta muestra fueron *Estructura serie Suplemento al vacío* de Ángeles Marco Satur-nino, *S/T* de José Agost Caballer, *Mujeres mito* de Aurora Valero y Ladislav Kijno con *Ícône pour les hiéroglyphes du futur*. La presencia del MACVAC en Marte, se volverá a repetir durante el año 2016, en esta ocasión las obras seleccionadas serán *Estel* de Eduardo Alcoy Lázaro, *S/T* de Martín Martínez Caballero, *Estancia despojada IV* de Salvador Montesa y *Piensa una palabra de color verde* de Geli (Ángela González).

A nivel nacional, durante 2017, el museo junto con el Servicio de Restauración de la Diputación de Castellón, estuvieron presentes en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCOMadrid. La colaboración entre ambas

⁶ En el caso de Valencia, la mesa redonda fue moderada por el periodista Jaime Millás y contó con la participación de la directora del museo, Rosalía Torrent, la nieta del director fundador Mercedes Torres Aguilera-Cerni y el pintor y catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Valencia Horacio Silva. En el caso de Castellón, la mesa redonda fue moderada por Joan Feliu, gestor del museo, y contó con la presencia de José M. González de la Cuesta, adjunto de dirección, la artista Claudia de Vilafamés y el propio fotógrafo Antonio Pradas.



Catálogo de la exposición *Cal·ligrafies convergents*. Archivo del CIDA.

instituciones llevó a establecer un stand donde mostrar las restauraciones llevadas a cabo por el mencionado Servicio sobre tres obras que permitieran ejemplificar la complejidad de la restauración del arte contemporáneo, unas intervenciones que iban desde el papel a la espuma de poliuretano, la guata, la parafina o el cobre, materiales utilizados en la realización de las obras *La Galleta* de Andrés Cillero, *S/T* de Bengt Lindström o *S/T* de Eva Lootz.

También durante el año 2017, el MAC-VAC tuvo presencia en FAVA365, Festival de Arte Contemporáneo de Vilanova de Alcolea (Castellón). La exposición *Geometrías ilusorias*, comisariada por Patricia Mir, se centró en mostrar las obras de Gabriel Cantalapiedra y Antonio Bellido Lapiedra dentro de su producción artística centrada en el arte cinético.

d) Aeropuerto de Castellón

En 2017 fructificaron los trabajos desarrollados por el museo y la empresa pública del Aeropuerto de Castellón, con la firma el 25 de mayo de 2017 de un acuerdo de colaboración entre ambas entidades cuya finalidad es la creación de espacios expositivos en las instalaciones del aeropuerto bajo la dirección artística del Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés.

El acuerdo se materializó, en una primera instancia, durante el mes de junio de 2017 con la inauguración de la galería artística Sala 30 que pretende desarrollar exposiciones con una periodicidad semestral con obras de los fondos del museo. La exposición inaugural, comisariada por la directora Rosalía Torrent y Patricia Mir, *Cal·ligrafies convergents*, planteaba un diálogo entre 12 obras enfrentando corrientes artísticas, aparentemente opuestas,

como la figuración y la abstracción. En palabras de P. Mir

Lenguajes, aparentemente opuestos, que actúan como espejos cóncavos. Un espejo cóncavo o convergente es aquel que muestra imágenes de diferentes formas dependiendo de la distancia entre el objeto y el espejo. Nuestras obras también se construyen con formas distintas en función de la elección del autor. La distancia entre el objeto y el espejo, que en física tiene una solución empírica, se transforma aquí en un recorrido metafórico y artístico. (VVAA, 2017a)

Un diálogo establecido entre *Mujeres mito* de Aurora Valero y *S/T* de María José Ricós, *Las manos de la angustia* de Oswaldo Guayasamín con *Tres cartons* de Antoni Tapies, *S/T* de Néstor Basterrechea con *Espartaco* de Ramón de Soto, *S/T* de Ricardo Carpani con *Dunas amarillas* de Beatriz Guttmann, *Sangre, oro, mierda* de Artur Heras con *S/T* de Carmen Grau, *El tercer ojo* de Pilar Carpio con *S/T* de Gabriel Cantalapiedra y Antonio Bellido.

La inauguración de la Sala 30 fue acompañada de la ubicación en la entrada principal del aeropuerto de la instalación *Al vuelo*, de la artista Fanny Galera.

Exposiciones en el museo

La realización de exposiciones temporales en el propio museo supone un hándicap importante dado que no existe un espacio habilitado al efecto. Este problema se salva con el desmontaje de alguna de las salas de exposición permanente para la ubicación de las muestras temporales. Las dificultades que ello conlleva, para un museo de las características del MACVAC, hace que las exposiciones temporales en el museo se desarrollen por motivos puntuales, prefiriendo la realización de las mismas en espacios fuera del museo como son los casos descritos anteriormente. No obstante, como continuación de las muestras realizadas durante los años 80 del siglo XX, se ha retomado

la realización de estas exposiciones, las cuales podemos agrupar bajo dos epígrafes que pasamos a reseñar.

f) Artistas

Durante el mes de marzo de 2016 y hasta el mes de mayo tuvo lugar la exposición *Un ball de quatre temps*, del fotógrafo Joan Tosca Cucherella, un trabajo que fue el resultado de la cuarta edición del Máster en Fotografía organizado por Espai d'Art Fotogràfic de Valencia.

Una serie de fotografías configuraban la muestra donde el objetivo era capaz de captar la belleza formal, casi poética, de unos lugares caracterizados por el dolor, la opresión, la muerte. Unos espacios hoy día transformados de los que Tosca recupera la memoria de los cruentos actos que tuvieron lugar durante la última guerra civil.

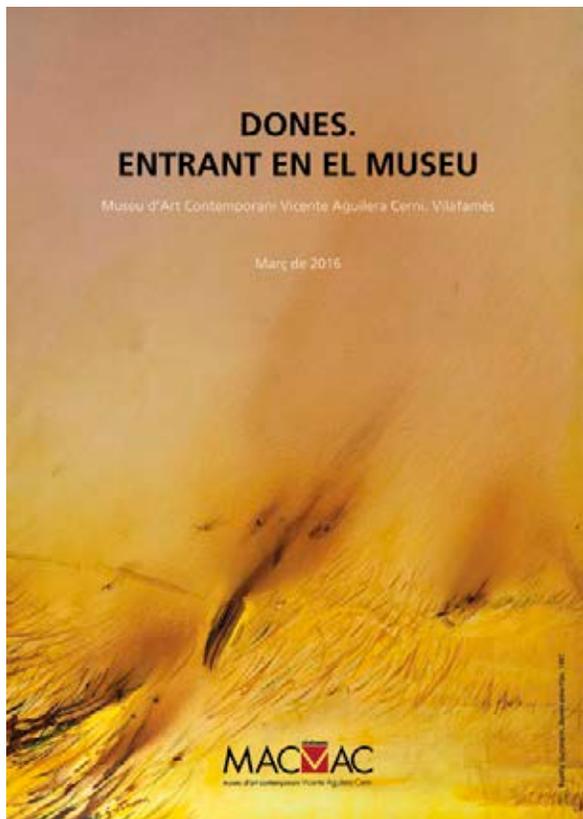
En palabras de la directora, Rosalía Torrent, con el inicio de este tipo de acciones se pretende:

...contribuir a la promoción y difusión de unos trabajos necesarios en los circuitos museísticos y artísticos. Además, el MACVAC reitera así el compromiso de las instituciones públicas con la apuesta por la formación en la excelencia académica, la conjugación entre formación teórica y experiencia profesional y el descubrimiento de nuevos creados en el panorama cultural español. (VVAA, 2016b)

g) Conmemorativas

Dos son las conmemoraciones que el museo realiza a lo largo del año, por una parte el Día Internacional de la Mujer, donde se suma a los actos organizados por colectivos locales y el Día Internacional de los Museos.

Para la conmemoración del 8 de marzo Día Internacional de la Mujer, la participación del MACVAC empezó en el año 2016 con la realización de la exposición *Mujeres. Entrando en el museo*, comisariada por Rosalía Torrent, con el objetivo de visibilizar el papel de la mujer en el mundo de la creación artística y



Cartel de la exposición, *Dones. Entrant en el museu.*
 Archivo del CIDA.

ponerlas en un plano de igualdad. La muestra se ubicó en el vestíbulo y en la primera sala del museo además de ofrecer al visitante un listado de todas las artísticas con presencia en el museo, las cuales representan el 20% de los artistas con obra en el mismo. Desde diferentes corrientes artísticas, se mostró el trabajo de Juana Francés, Manuela Ballester, Roberta Matheu, Angeles Marco, Antonia Carbonell, Beatriz Guttmann, Concha Benedito, Claudia de Vilafamés, Ana Lentsch Bahnen, Ángela García Codoñer, Rosa Torres Miranda d'Amico, Aurora Valero y Ekaterina Kornilova.

Para la conmemoración de 2017 se optó por una exposición monográfica de la artista Rosana Zaera Clausell, que tuvo lugar en la sala 9, bajo el título de *Lágrimas en los ojos de los peces*, comisariada por Irene Gras Cruz, que recogió parte de su producción artística entre

2006-2016, unas obras cargadas de sensualidad e inspiradas en la cultura japonesa donde la artista reflexiona sobre el dolor, la tristeza, el desengaño de la propia existencia humana desde un plano muy personal a la vez que contrapone a los sentimientos y pensamientos negativos la belleza de todo cuanto nos rodea.

Por lo que respecta a la celebración del Día Internacional de los Museos, establecido por el ICOM el 18 de mayo, el museo inició la realización de exposiciones temporales en el año 2015, hasta ese momento las actividades organizadas por el mismo no contemplaban este tipo de actuaciones, sino que se centraban en la realización de visitas guiadas estableciendo itinerarios acordes al lema propuesto para la conmemoración por parte del ICOM.

Así, el año 2015, siguiendo el lema establecido por el ICOM «Museos para una sociedad sostenible», el MACVAC producirá la exposición *Conciencias sostenibles. Materiales pobres y denuncia social en el MACVAC*, comisariada por Patricia Mir. La producción de la muestra comportó la selección de obras desde una doble vertiente, por una parte la de aquellos artistas que alzaron su voz con el fin de remover las conciencias individuales y colectivas para lograr una sociedad implicada en la cotidianidad y por otra los artistas que adoptaron entre su forma de expresión artística los materiales pobres o arte ambiental que conlleva, de forma implícita, una mirada hacia una sociedad más sostenible. Las obras que formaron parte de la exposición fueron *Las manos de la angustia* de Oswaldo Guayasamín, *Figura sentada* de Aurora Valero, *S/T* de Miguel Zapata Tellechea, *S/T* de Pilar Dolz, *Embalaje roto* de Ángel Cruz, *Loro di Napoli* de Bruno Rinaldi, *Jeringuilla* de Teresa Gancedo, *Aislamiento 11* de Anzo, *Historia natural del siglo XX* de Josep Renau, *S/T* de Eva Lootz, *257/A* de Francisco Farreras Ricart, *Surcos* de Toyi Pereira, *El sueño rosa de una niña pobre de un país que fue el mío* de Salvador Montesa,



Cartel de la exposición, *Conciencias sostenibles*.
 Archivo del CIDA.

Secuencia 41 de Juan Genovés, *Homenaje al cubismo* de Aurelia Muñoz, *El cuarto de la plancha* de Francesc Messa, *Tres cartones* de Antoni Tàpies, *S/T* de Manolo Millares, *Tres en raya* de Xavier Bertomeu y *Roure enduella* de Juan Antonio Valle Martí.

Durante 2016 el evento tomó como lema «Museos y Paisajes Culturales» siendo la exposición organizada por el museo *El paisatge: art i cultura*, comisariada por Xavier Allepuz. Un total de 12 obras conformaron la muestra cuyo tema común fue la representación del paisaje desde las diferentes corrientes artísticas de sus autores, unas propuestas que iban desde el expresionismo al geometrismo pasando por el informalismo o la abstracción. Las obras elegidas en esta ocasión fueron *Mediterráneo* de Miranda d'Amico, *Les vignes* de Henri Hayden, *Campesinos saludando al tren* de

Ricardo Bastid, *S/T* de Luís Arcas, *Dunas del Saler de Progreso* (Juan Daniel Dominguez), *Puesta de sol* de Walter Jacob, *Paisaje homenaje a Léger* de Rosa Torres, *Gandia* de Luc Peire, *S/T* de Cristina Tejedor, *Aeropuerto* de Ángel Orcajo, *Muro de Segovia* de Julián Pacheco y *La huida* de Josep Roselló. Además, la exposición contó con el proyecto *Tota pedra fa pared* de Ester Pegueroles, una reflexión, a través de la secuencia fotográfica, sobre la transformación del territorio en paisaje cultural. Un paisaje que con frecuencia, por vivido, pasa inadvertido a los habitantes de un determinado territorio.

Museos e Historias controvertidas: decir lo indecible en los museos, fue el lema propuesto por el ICOM para la celebración del DIM-2017. En esta ocasión, comisariada por Joan Feliu, se produjo la exposición que utilizó como título el lema del ICOM. El desarrollo de la misma se realizó a través de una selección de obras del fondo del museo; unas obras que explicaban historias dolorosas, algunas referidas a hechos históricos y conflictos sociales, otras centradas en la expresión de los conflictos íntimos. Así entre las primeras se expusieron las obras *Campo de prisioneros* de Ricardo Bastid, *España 78* de Carmelo Quintana, *S/T* de José Fco. Ortega y *Remember Palestina* de Manuel Salamanca. El segundo bloque estaba conformado por las obras *Mente desequilibrada* de Fina Campins, *S/T* de Ricardo Carpani, *Crucifixión* de Carmen Cullen y *Juntos y separados* de Ernesto Bailo. También se contó con la colaboración de la artista invitada María Papi, a través de su obra *AliciaS en la madriguera* (2014-2017). Una propuesta de videoarte en constante actualización producto de la investigación del performance y el arte conceptual. Una mirada crítica, tomando como base las estadísticas sobre violencia de género y femicidio, para reflexionar sobre el papel de la mujer en la sociedad actual.

A modo de conclusión podemos considerar que, dadas las características de gestión del

MACVAC donde el equipo de dirección realiza las gestiones de forma altruista, la producción de exposiciones temporales supone un fuerte aliciente para la dinamización de la actividad del museo. A su vez dichas exposiciones suponen un acercamiento de la creación artística contemporánea a la sociedad, pasando de esta forma a convertirse el museo en un servicio para el desarrollo social. Sin dejar de lado la repercusión económica que ello comporta al convertirse en polo de atracción de visitantes a un determinado territorio.

Igualmente incide en otras de las funciones encomendadas a los museos, en este caso, la educación en el arte contemporáneo, a la vez que puede servir de aliciente para la captación de visitantes al museo que se sientan atraídos por las obras mostradas de forma temporal.

Por otra parte tiene igualmente una repercusión importante sobre la propia colección, en cuanto a la movilidad de las obras integrantes de la misma, con lo que le confiere dinamismo y la posibilidad de mostrar una parte de los fondos no visibles en la exposición permanente. También juegan un papel importante en cuanto a la conservación de la colección, dado que comportan intervenciones de conservación y mantenimiento inherentes a la necesidad de mostrar en óptimas condiciones las obras expuestas.

Y, por último, retomando los principios fundacionales expuestos al inicio sirven, en definitiva, para la irradiación cultural, entendiendo la cultura como un patrimonio colectivo interdisciplinar, unitario e indivisible, cuyo destinatario final es el pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

- GRAS CRUZ, Irene (2017) *Lágrimas en los ojos de los peces*. Rossana Zaera Clausell, (Catálogo de la exposición), Castellón: MACVAC
- GUTTMANN, Beatriz (1995) *El museo de Vilafamés, un hecho insólito*, Castelló: Servei de Publicacions, Diputació de Castelló.
- PALOMO FERRER, Xavier (2002) *La mirada d'un segle. Col·leccio del Museu d'Art Contemporani de Vilafamés*, (Catálogo de la exposición), Vinaròs: Regidoria de Cultura, Ajuntament de Vinaròs.
- VV.AA. (1980) *Vilafamés. Museo Popular de Arte Contemporáneo*, Valencia: Colegios oficiales de aparejadores y arquitectos técnicos de Alicante, Castellón y Valencia.
- VV.AA. (2013) *Los años 70. Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni. Vilafamés*, (Catálogo de la exposición), Benicàssim: Ayuntamiento de Benicàssim
- VV.AA. (2015) *Entre la ciència i la ficció*, (Catálogo de la exposición), Castelló: Servei de Comunicació i Publicacions, Universitat Jaume I.
- VV.AA. (2016a) *Entre l'abstracció geometritzant i la figuració gestual*, (Catálogo de la exposición), Vila-real: Regidoria de Cultural, Ajuntament de Vila-real.
- VV.AA. (2016b) *Un ball de quatre temps. Joan Tosca Cuquerella*, (Catálogo de la exposición), València: Espai d'Art Fotogràfic S.L.U.
- VV.AA. (2017a) *Cal·ligrafies convergents*, (Catálogo de la exposición), Castelló: AEROCAS
- VV.AA. (2017b) *ARCOMadid. Feria Internacional de Arte Contemporáneo, 2017*, (Catálogo), Madrid: IFEMA, Feria Madrid.

Números editados:



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 1. 2016

curricula

Xavier Allepuz Marzá. Licenciado en Geografía e Historia, Sección Historia, especialidad en Prehistoria y Arqueología por la Universidad de Valencia y Máster en gestión y promoción del desarrollo local por la misma universidad. Su vinculación con el MACVAC se inicia en 2003 cuando ocupa la presidencia de la Comisión de Mantenimiento, Conservación y Restauración hasta 2006. En la actualidad, y desde el año 2012, es secretario de la junta rectora del MACVAC. Su campo de estudio se centra en el patrimonio cultural valenciano en su más amplio sentido, con publicaciones centradas tanto en trabajos de arqueología como de etnología y patrimonio artístico.

Josefa Cortés Morillo. Se formó como historiadora del arte en la Universidad de Extremadura (Cáceres) y Máster de Museología y Museo en la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid, España). Desde 1998, su vinculación laboral e investigadora con la figura de Wolf Vostell ha sido muy estrecha, a través de su trabajo con la familia Vostell en la catalogación y ordenación de los fondos del archivo personal del artista, entre 1998 y 2000. Entre 2004 y 2006 formó parte del Departamento de Arte de la Universidad de Extremadura mediante la Beca de Posgrado en Universidades y Centros Superiores de Investigación Fundación ICO. Desde 2006 hasta principios de 2012 ha trabajado como técnico de arte del Museo Vostell Malpartida, coordinando numerosas exposiciones y catálogos y encargándose, además, de la gestión del Archivo Happening Vostell. Ha sido directora del Museo Vostell Malpartida entre 2012 y 2015. En la actualidad, sigue formando parte del equipo técnico del museo. Pertenece al grupo de investigación ARPACUR, de la Universidad de Extremadura que bajo la dirección de María del Mar Lozano Bartolozzi y Vicente Méndez Hernán, está desarrollando el proyecto *La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura* (HAR 2013-41961-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

Carmiña Dovale Carrión. Licenciada y doctora en arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián. Su tesis estudia las estrategias formales en el lenguaje compositivo de Eduardo Chillida. De hecho, colabora junto a Alberto Cobo e Ignacio Chillida en la elaboración del primer volumen del catálogo razonado del escultor. Durante varios años ha sido Profesora Asociada en el Departamento de Expresión Gráfica y Proyectos de Ingeniería de la Escuela de Ingenieros de Gipuzkoa de la Universidad del País Vasco, y actualmente es profesora de música en el Colegio Summa-Aldapeta de San Sebastián.

Joan Feliu Franch. Doctor en historia del arte y técnico superior en protocolo y relaciones empresariales e institucionales. En la actualidad es gestor del MACVAC, profesor asociado de la Universitat Jaume I y colaborador de la Universidad Internacional Valenciana y director de Marte Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Castellón y del Aula Universitaria UJI Vila d'Onda. Escritor, crítico de arte y comisario de exposiciones, su investigación está especializada en la gestión cultural y el arte contemporáneo. Entre sus publicaciones destacan los libros: *Sutiles y convulsas ensoñaciones/Paisajes protegidos*. 2015; *Soundpainting introvertido*, 2011; *Una nueva figuración*, 2011; *Nòmades en terra d'incerteses. Sobre l'art conceptual*, 2011; *Itinerarios históricos, artísticos y comerciales*. 2010; *Apuntes básicos para la gestión cultural*. 2009; *Arte y Cultura Valenciana*. 2003; *Conservar el devenir, en torno al patrimonio cultural valenciano*. 2002; *La arquitectura esmaltada*. 2001; o *Patrimonio Cultural. Análisis de recursos y gestión turística*. 1999.

Gemma Gil. Licenciada en Historia por la Universitat de València, especializada en Gestión Cultural y Museografía por la Università Alma mater di Bologna. Posgrados en Museología por la Universidad de Alcalá de Henares y en Educación Artística y Gestión en Museos por la Universitat de València. Formación en investigación de danza clásica y cultura rusa por la Universidad Estatal de San Petersburgo. Gestora cultural y educadora artística en el Centro Cultural La Nave, Instituto de Medicina y de Ciencia López Piñero de la Universitat de València, Fundación La Caixa y colaboraciones con la Fundación ARCO, así como varios workshops de artistas contemporáneos y de artes escénicas. Socia fundadora de la primera asociación estatal de educadores artísticos en museos AVALEM.

Álvaro Ricardo Herrera Zárate. Artista plástico de la Universidad de los Andes, Magíster en Artes Visual de la UNAM y Magíster en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Entre sus distinciones en el campo del arte y la cultura se pueden reseñar las siguientes: Becario Jóvenes Talentos del Banco de la República, Primer Premio Salón de Agosto, Fundación Gilberto Alzate Avendaño; Mención de Honor en el Salón Regional de Artistas, Bogotá; Ganador Beca de circulación, Ministerio de Cultura 2016, entre otras. Ha escrito varios artículos de investigación y participado en ponencias internacionales con temas en relación al performance, el arte urbano, el diseño y la fotografía. En la actualidad es docente del programa en Artes Visuales de la Universidad del Quindío y de la Maestría en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia.

Ana María Leyra Soriano. Ana María Leyra Soriano. Profesora de Estética en la Facultad de Filosofía de la UCM. Es autora de los libros *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía* (Editorial península, 1993), *De Cervantes a Dalí. Escritura, imagen y paranoia* (Fundamentos, 2006), *Poética y transfilosofía* (Fundamentos, 1995). Coautora junto a Carmen Mataix Loma de *Arte y ciencia. Una visión especular* (Ed. La Palma, 1992). Editora de *Discurso o imagen. Las paradojas de lo sonoro* (Fundamentos, 2003), *Tiempo de estética* (Fundamentos, 1999), *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía* (Editorial Complutense, 1998). Ha colaborado en numerosas publicaciones entre las que destacan los siguientes trabajos: «Scrittura e immagine. Cervantes e Raffaello», en *Immagine e scrittura. Filosofia, pittura, Schema* (Luca Bagetto y Jan Claude Lévêque eds., Roma, Valter Casini edizioni, 2009); «Límites y umbrales. La palabra desde la imagen en los bocetos de Antonio Buero Vallejo», (Ana María Rabe ed.: *Les arts en l'època de l'espai*. Edición trilingüe en catalán, castellano y alemán. Edicions de la Residència d'Investigadores de Catalunya y del Goethe Institut de Barcelona, 2010); «Ramón Gaya, la creatividad más transparente», en *Pintar la orilla de un abismo con tu mano. Estudios sobre Ramón Gaya* (Cristóbal Belda Navarro y Francisco Javier Díez de Revenga eds., Murcia. Fundación Cajamurcia. Edición del centenario de Ramón Gaya, 2010). En la actualidad codirige el Grupo de Investigación de la Universidad Complutense «La Europa de la Escritura» junto a la profesora Lourdes Carriedo; dirige el «Seminario permanente de comunicación científica en torno a la escritura y la imagen *La Europa de la escritura*» y la revista *Escritura e imagen*.

Sandra Johana Silva Cañaverl. Licenciada en Artes Visuales de la Universidad Tecnológica de Pereira y Doctora en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas. Ha impartido clases en el área de Investigación-Creación y Estética en la Facultad de Diseño, Comunicación y Bellas Artes de la Fundación Universitaria del Área Andina, en la Maestría en Artes y en el Posgrado en Artes Mediales de la Universidad de Caldas-Colombia. Durante seis años consecutivos fue becaria de Colciencias, entidad rectora de la investigación en Colombia, en las modalidades Beca Programa Jóvenes Investigadores “Virginia Gutiérrez de Pineda” y Beca Doctorado Nacional. Ha escrito varios artículos de investigación y participado en ponencias internacionales sobre género y creación artística e investigación en el ámbito de las disciplinas creativas. En la actualidad es editora responsable de la revista en artes, diseño y comunicación DICART de su universidad.

Rosalía Torrent Esclapés. Profesora titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universitat Jaume I de Castellón. Directora del Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés. Sus líneas de investigación se sitúan en torno al arte contemporáneo, destacando el ensayo: *A Century of Spanish Art abroad* (Turner, 2004) y diversos comisariados; la historia del diseño industrial, siendo coautora de *Historia del diseño industrial* (Cátedra, 2005); *El diseño industrial en España* (Cátedra, 2010) y *Breviario de Diseño industrial Función, estética y gusto* (Cátedra, 2016) y los estudios de género. Es secretaria del Instituto de Estudios Feministas y de Género de su universidad, ha escrito numerosos artículos sobre arte feminista y ha coeditado *Variaciones sobre género* (Acen, 2012).

Pilar Vélez. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Actualmente, directora del Museu de Disseny de Barcelona. Ex-directora de los museos Frederic Marès y de las Artes Gráficas de la misma ciudad. Académica numeraria de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi y de la Real Academia de Bones Lletres de Barcelona. Comisaria y miembro de comités de selección de exposiciones internacionales. Autora de más de treinta libros y de numerosos artículos en revistas especializadas, como también de crítica de arte. Sobresalen: *Eudald Pradell i la tipografia espanyola del segle XVIII* (1989); *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista. 1850-1910* (1989); *Xilografies de Josep Obiols. Catàleg del Museu de les Arts Gràfiques/ II* (1990); *Masriera Jewellery. 200 Years of History* (1999); *Arts decoratives, industrials i aplicades, Ars Cataloniae*, vol. 11 (2000); *Catàleg del Museu de Llotja. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. II- Escultura i medalles* (2001); *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)* (ed), (2004); *L'exaltació del llibre al Vuitcents. Art, indústria i consum* (ed) (2008); *From Industry to Art. Shaping a Design Market through Luxury and Fine Arts (Barcelona 1714-1914)*, (2013 – obra colectiva); *Del món al museu. Disseny de producte, patrimoni cultural y Extraordinàries! Col·leccions d'Arts Decoratives i Arts d'autor* (ed.), Museu del Disseny de Barcelona (2014) (también en versión castellana e inglesa). Compagina la gestión cultural con la investigación, centrada en el siglo XIX y en el fenómeno de la reproductibilidad técnica tanto en las artes gráficas como en las aplicadas e industriales y el diseño, con la gestión cultural y la atención al patrimonio.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS

1.- Presentación de originales

Los artículos han de ser la exposición de trabajos de investigación rigurosos y científicos que aporten datos originales sobre aquellas temáticas relacionadas con los museos, muy especialmente de aquellos cuya idiosincrasia o planteamiento se acerque a planteamientos «diferentes». Los trabajos enviados para su publicación deberán ser inéditos y no estar pendientes de evaluación en otras revistas, incluidas las ediciones electrónicas.

Podrán ser redactados en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado Español. Su extensión por escrito no deberá ser superior a 20 o inferior a 10 páginas (con el formato abajo indicado), incluyéndose figuras, tablas, notas y bibliografía.

Los artículos estarán precedidos de un título tanto en el idioma original del trabajo como en inglés.

Acompañarán al texto un resumen en torno a las 10 líneas y un máximo de ocho palabras clave en el idioma original del trabajo y en inglés.

Los/as autores/as omitirán en el cuerpo del artículo introducir su nombre, así como también su filiación, para asegurar la revisión ciega por pares.

Se publica un número al año.

Envío de originales

Los trabajos serán remitidos a la redacción de la revista, email: secretaria@macvac.es, en formato Word.

Las imágenes serán incluidas en el texto a modo de guía. Además se enviarán en formato JPG fuera de texto, como archivos independientes. En todo caso el autor o autora del texto deberá solicitar los correspondientes permisos de distribución o utilizar imágenes de libre reproducción, en cuyo caso se señalarán las oportunas fuentes.

La revista contiene una parte no evaluable, con invitación directa a autores/as especialistas en la materia.

2.- Formato

El tipo de letra a utilizar será Times New Roman, 12, interlineado 1'5.

Para las notas a pie de página se utilizará el mismo tipo de letra (Times New Roman), 10, interlineado sencillo.

Los márgenes serán de 2'5 (derecha e izquierda) y 3 (superior e inferior).

3.- Citas

Se utilizarán comillas angulares («») cuando el texto citado no supere las cuarenta palabras, y se dejará dentro del texto con el mismo tipo de letra Times New Roman, 12.

Para las citas superiores a cuatro líneas es normativo introducirlas, sin comillas ni cursiva, en un párrafo, con el margen más centrado que el texto (a 1, derecha e izquierda), y letra Times New Roman, 11, interlineado sencillo.

Se utilizará el sistema Harvard: (Llona, 1999: 209).

4.- Bibliografía

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente por autores, comenzando por los apellidos en letra Versalita. Tipo de letra Times New Roman, 11, sangrado francés, interlineado sencillo. Se citará siempre el nombre propio de las/os autoras/es.

Ejemplo:

Libro:

Apellidos, Nombre (año de edición) *Título*, Lugar de edición: Editorial.

Ej.: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (2014) *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid: Cátedra.

Artículo de publicación periódica:

Apellidos, Nombre (año de publicación) «Título del artículo», *Revista*, número de la revista: páginas.

Ej.: OLUCHA MONTINS, Ferran (1998-1999) «Unes notes sobre el Museu Provincial de Belles Arts de Castelló», *Estudis castellonencs*, núm. 8, pp. 637-658.

Publicaciones online:

Apellidos, Nombre (año) «Título», <dirección web> [fecha de acceso].

MACVAC

Diputació, 20 • 12192 Vilafamés • Castellón • tel. 964 329 152

www.macvac.es – info@macvac.es

