

# DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS núm. 4. 2019





# DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS núm. 4. 2019

## 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  
Servei de Comunicació i Publicacions. Universitat Jaume I - [www.publicacions.uji.es](http://www.publicacions.uji.es)

### Dirección

Xavier Allepuz Marzá (MACVAC)

### Dirección universitaria

Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I, Castelló)

### Secretaría

Màriam Calduch Ferreres (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)  
Joan Feliu Franch (MACVAC)  
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)  
Ferran Olucha Montins (Museu de Belles Arts, Castelló)  
María Teresa Pastor Valls (Servicio de Restauración, Diputació de Castelló)  
Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I, Castelló)  
Sandra Johana Silva Cañaverl (Universidad del Valle, Colombia)

### Consejo asesor

Alexander Alberro (Columbia University, Nueva 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)  
Ana Martínez-Collado (Universidad de Castilla-La Mancha)  
Alberto Martorell Carreño (Presidente ICOMOS, Perú)  
Massimo Negri (European Museum Academy, Países Bajos)  
Wenceslao Rambla Zaragoza (Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia)  
María Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I, Castelló)  
María Belén Ruiz Garrido (Universidad de Málaga)  
Joan Santacana Mestre (Universitat de Barcelona)  
Carmen Senabre Llabata (Universitat de València)  
Carmen Sevilla Madrid (Escuela de Arte y Superior de Diseño, Valencia)

### Imagen de portada

Fanny Galera, *Al vuelo*, 2012

### Diseño y maquetación

Drip Studios

### Impresión

Tecnigraf, SA • [www.tecnigraf.com](http://www.tecnigraf.com)

ISSN: 2530-1330

e-ISSN: 2659-9252

DOI revista: <http://dx.doi.org/10.6035/Diferents>

DOI número: <http://dx.doi.org/10.6035/Diferents.2019.4>

DL: CS 616-2016



Reconeixement-CompartirIgual CC BY-SA

Aquest text està subjecte a una llicència Reconeixement-Compartir Igual de Creative Commons, que permet copiar, distribuir i comunicar públicament l'obra sempre que s'especifique l'autoria i el nom de la publicació fins i tot amb objectius comercials i també permet crear obres derivades, sempre que siguin distribuïdes amb aquesta mateixa llicència. <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

# Índice

- 6 arte@aeropuertos.com — un paseo para la imaginación  
*art@airports.com — a break for the imagination*  
Nieves Alberola Crespo
- 28 Repensar el museo desde la vida  
*Rethinking the Museum from Life*  
Haizea Barcenilla
- 44 El Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván: la crítica de arte como mediación  
*The José María Moreno Galván Museum of Contemporary Art: Art Criticism as Mediation*  
Miguel Ángel Rivero Gómez
- 62 Estudio-taller Berrocal: experimentar un museo de otro modo  
*Berrocal Studio-Workshop: Experiencing a Museum in Another Way*  
Sebastián Gámez Millán
- 74 Un museo para un arte sin límites: Mori Building Digital Art Museum  
*A Museum for an Unlimited Art: Mori Building Digital Art Museum*  
Diana Espada Torres
- 84 El Musée d'Art Moderne André Malraux: el museo-tipo de la modernidad francesa  
*The Musée d'Art Moderne André Malraux: the Museum-Type of French Modernity*  
Inmaculada Real López
- 98 Museo a Cielo Abierto en San Miguel como experiencia de paisaje musealizado  
*Museo a Cielo Abierto en San Miguel like an Experience of Musealized Landscape*  
Daniela Derosas Contreras y Alfonso García de la Vega
- 112 Redes virtuales, nuevo espacio para el arte. Una lectura desde la transgresión  
*Virtual Networks, New Space for Art. A Reading from the Transgression*  
María Begoña Fernández Cabaleiro



En el caminar de *Diferents*, i amb aquest quart número, hem anat una passa més enllà amb la publicació digital de la revista. Una forma més de contribuir als principis de la publicació: visibilitzar i difondre els museus singulars, uns objectius que amb Internet podem aconseguir amb major mesura, donat que qualsevol persona des de qualsevol part del món pot accedir al seu contingut.

La inclusió de *Diferents* en l'Open Journal Systems (<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/diferents>), amb la col·laboració de la Universitat Jaume I en els servidors de la qual s'allotja la publicació, a més de garantir el flux editorial complet, comporta el compliment dels estàndards de qualitat científica amb la indexació de la publicació.

Comptem, en aquesta nova aparició de la revista, amb autories invitades. L'ampliació de les instal·lacions del MACVAC en 2017 amb la creació de la Sala 30 en l'Aeroport de Castelló, en col·laboració amb Turisme de la Comunitat Valenciana, ens ha portat a demanar a Nieves Alberola la realització d'una cerca d'aquelles terminals aeroportuàries on l'art és present, centrant la seua exploració en determinades estacions tant dels Estats Units com d'Europa. D'altra banda, l'aportació d'Haizea Barcenilla, una reflexió conceptual sobre el museu i la praxi museològica, especialment vinculada amb la immaterialitat del patrimoni i el patrimoni viu, pren com a referència el projecte Itonami Daisen al Japó, per definir el museu des de la vida. Sens dubte, una aportació per a un ampli debat.

La resta de contribucions conforma un interessant conjunt. Comencem per l'aportació de Sebastián Gámez sobre l'anàlisi de l'Estudi-taller Berrocal de Villanueva de Algaidas (Màlaga) conformat com un sistema museològic al voltant de l'escultor Miguel Berrocal que permet, amb la visita de les instal·lacions, conèixer la trajectòria artística i els processos creatius de l'autor. Continuem pel Museu d'Art Contemporani José María Moreno Galván a La Puebla de Cazalla (Sevilla), article de Miguel Ángel Rivero i dedicat al crític d'art del mateix nom amb la intenció d'apropar al públic la comprensió i convivència dels moviments artístics del seu temps. Un museu que mostra forts paral·lelismes en els moments inicials de la seua creació amb el nostre MACVAC de Vilafamés.

D'àmbit internacional són les aportacions de Daniela Derosas i Alfonso García, amb l'experiència del Museo a Cielo Abierto de San Miguel (Santiago de Xile), un projecte inicialment destinat a l'embelliment d'una barriada de la ciutat que s'ha transformat en una experiència de paisatge musealitzat amb una implicació decisiva dels seus habitants. També, el panorama museístic a la segona meitat del segle xx a França, centrat a la localitat de Le Havre, i l'aparició del Musée d'Art Moderne André Malraux el qual pren com a referència les Maisons de la Culture d'André Malraux i com aquest es convertirà, amb el pas del temps, en el referent de la museologia francesa, estudiat per Inmaculada Real.

Finalment, relacionats amb l'art digital, són les aportacions de María Begoña Fernández, amb l'anàlisi dels memes com a transgressors de l'obra d'art clàssica a través del Net Art i, amb ells, l'aparició de noves manifestacions artístiques compartides a través de la *network society*. També com a mostra de museu futurista, atés que és el primer museu d'art digital, Diana María Espada, ens aporta la visió del Mori Building Digital Art Museum, creat el 2018 a Odaiba, Tòquio (Japó) on la tecnologia i l'art van de la mà per tal de crear instal·lacions immersives per al visitant.



Steve Waldeck, *Flight Paths*, 2016. Aeropuerto Internacional Hartsfield-Jackson Atlanta, Georgia. Fotografía: Adam Linke (Decisive Moment Events)

**arte@aeropuertos.com**  
— un paseo para la imaginación

*art@airports.com*  
— *a break for the imagination*

Nieves Alberola Crespo  
*Universitat Jaume I de Castelló*

Resumen Desde la década de los setenta del pasado siglo, encontramos ejemplos de aeropuertos que han ido adquiriendo obra de artistas de reconocido prestigio que exhiben en sus instalaciones y forman parte de sus colecciones permanentes. Recientemente, algunos espacios aeroportuarios han optado por abrir galerías en las que se suceden exposiciones periódicamente. El objetivo del presente trabajo es investigar, examinar y dar a conocer su rica y variada inmersión artística y cultural en un paseo de solaz y entretenimiento por algunos aeropuertos de Estados Unidos y Europa.

Palabras clave Aeropuerto, arte, galería, museo, cultura, Estados Unidos, Europa.

Abstract Since the past 1970's, we can find examples of airports that have been acquiring the work of artists of well-known prestige to be exhibited at their facilities and accruing it to their permanent collections. Recently, airport authorities have staffed art galleries where exhibitions are periodically taking place. This herewith paper is aimed to research, examine and hand out their rich and variegated immersion in artistic and cultural backgrounds, an uplifting break for the imagination throughout some airports of the United States of America and Europe.

Keywords Airport, Art, Gallery, Museum, Culture, United States of America, Europe.

Quizá pueda resultar atrevido considerar las aspiraciones artísticas de grandes y pequeños aeropuertos como un reto de competitividad. Lo cierto es que cada vez es mayor el número de espacios aeroportuarios que colaboran con museos e instituciones locales en Norteamérica y Europa. Su objetivo es poner en marcha proyectos culturales que tal vez sirvan también para combatir el estrés y las posibles demoras. Una de las iniciativas que despierta el interés de los viajeros es la posibilidad de visitar galerías o espacios expositivos permanentes que acogen obra de importantes artistas de reconocido prestigio tanto a nivel nacional como internacional. Las exposiciones de obra pictórica, fotografía, esculturas o instalaciones mejoran la calidad del servicio ofrecido al usuario del aeropuerto al fomentar el disfrute y estimular la imaginación. Para dar respuesta

a nuestra creciente curiosidad sobre esta temática, iniciamos un singular viaje a diversos aeropuertos con la finalidad de descubrir su exclusiva oferta artística.

### Al otro lado del Atlántico — Primera etapa

En los Estados Unidos, los grandes aeropuertos destinan de un uno a un dos por ciento de su presupuesto anual a sus programas de arte que incluyen la adquisición de nueva obra para sus colecciones permanentes, la planificación y puesta en marcha de exposiciones temporales, así como una amplia oferta de actividades culturales y educativas. El Aeropuerto Internacional de **Seattle-Tacoma** en el estado de Washington cuenta con una colección permanente que se inició con la compra de las primeras obras en 1972 y



Robert Rauschenberg, *Star Quarters I-IV*, 1973. Fotografía: cortesía del Aeropuerto Internacional de Seattle-Tacoma, Washington



Gary Sweeney, *America, Why I Love Her*, 1994. Fotografía: cortesía del Aeropuerto Internacional de Denver, Colorado

atesora en la actualidad más de sesenta obras que los viajeros pueden descubrir gracias a la aplicación STQRY.

Si descargamos STQRY en nuestros móviles, podremos acceder a las breves biografías de los artistas, descripciones en detalle de sus obras, anécdotas, vídeos, etc., un paseo virtual que no nos dejará indiferentes y que nos invita, mientras esperamos que salga nuestro vuelo, a ver alguna de las 65 obras que componen la colección permanente como por ejemplo la situada en la Terminal A titulada *York Factory A* (1972) de Frank Stella, uno de los artistas estadounidenses más versátiles que comenzó su carrera a finales de la década de los cincuenta y que exploró las fronteras del minimalismo; en Concourse C (Alaska Airlines area), *Star Quarters*

*I-IV* de Robert Rauschenberg, adquirida en 1973 por el aeropuerto<sup>1</sup>; o acercarnos al Centro de Convenciones del aeropuerto para ver *Night Flight #1* (1973) de Louise Nevelson, pionera en la década de los 30 en dar una nueva vida a objetos que habían sido desechados. En esta pieza rescata el respaldo de una silla, molduras y discos de madera. Y si estamos cerca de las puertas de embarque C15 y C16 podremos admirar *Cascadia* (2019) de Cable Griffith, una impresionante instalación de veintidós paneles de vidrio pintados a mano.

Además, aquellos pasajeros que viajen con la línea aérea Delta podrán disfrutar de todas

<sup>1</sup> En este enlace de internet, Jody Rodgers visualiza mediante un vídeo la obra de Rauschenberg: <<https://www.flickr.com/photos/breached/3310154265/>> [consulta: 15/09/2019]



Antonette Rosato y William Maxwell, *Kinetic Air Light Curtain*, 1994. Fotografía: cortesía del Aeropuerto Internacional de Denver, Colorado

las amenidades que ofrecen a sus clientes en el nuevo sky club que además ofrece una zona de spa en la que se encuentra una pieza de la artista británica Rebecca J. Coles realizada con sellos de correos reciclados. En el verano de 2021 se prevé la inauguración de una nueva escultura de madera de ciprés de Nootka comisionada al artista John Grade titulada *Boundary* y que dará la bienvenida a los pasajeros que lleguen a la Terminal Norte.

Considerado como uno de los más activos con más de cincuenta millones de pasajeros al año, el Aeropuerto Internacional de **Denver**, Colorado, cuenta con una colección permanente formada, entre otras, por la obra de Gary Sweeney *America, Why I Love Her* (1994). Inspirada en los viajes que

realizó con su familia durante su infancia y gracias a los cuales descubrió la belleza y la grandeza de sus paisajes, es un intento de rendir homenaje a las vacaciones familiares y a los lugares turísticos. Esta obra se encuentra en Jeppesen Terminal Level 5 al igual que *Children of the World Dream of Peace* (1995) de Leo Tanguma, un díptico en el que se exhibe por una parte la tragedia y devastación de la guerra así como su impacto en la humanidad, y por otra muestra imágenes de niños vestidos con trajes populares de todo el mundo que celebran la paz que prevalece sobre la guerra. Este mural expresa el deseo del artista de erradicar la violencia de nuestra sociedad.

Otra de las obras, *Kinetic Air Light Curtain* (1994) de Antonette Rosato y William Maxwell,



Luis Giménez, *Blue Mustang*, 2008. Fotografía: cortesía del Aeropuerto Internacional de Denver, Colorado

consiste en una agrupación de 5.280 hélices dispuestas en un sistema de red que cambia a medida que pasa el tren subterráneo que conecta la terminal central con las terminales satélite (Norte y Sur) que toman los viajeros para desplazarse por un túnel de una terminal a otra. Las hélices son de acero inoxidable reflectante y tienen un diámetro de doce pulgadas. El trabajo incluye iluminación fluorescente azul y las hélices se mueven gracias al viento generado por el movimiento del tren.

Cuando los pasajeros vayan a recoger su equipaje lo harán bajo la atenta mirada de dos gárgolas de bronce fundido que asoman de unas maletas, obra de Terry Allen *Notre Denver*<sup>2</sup>. Históricamente, las gárgolas se colocaban en los edificios para su protección. Podemos intuir que la función de las del aeropuerto es vigilar y garantizar la seguridad del equipaje. Hemos de partir a un nuevo destino y será *Blue Mustang*, una escultura de fibra de vidrio de color azul brillante del artista de Nuevo México Luis Jiménez, la pieza que veremos desde la cabina del avión y que mide 9.8 metros de altura y pesa unos 4.000 kilos.<sup>3</sup>

El Aeropuerto Internacional de **San Francisco**, California, en colaboración con la concejalía de arte de la ciudad, ofrece a viajeros y residentes una colección permanente de más de ochenta obras de prestigiosos artistas locales, nacionales e internacionales. El nacimiento de su programa de arte se remonta a 1977 cuando tuvo lugar la construcción de la Terminal 3. En 1980 se creó en el aeropuerto el Museo SFO con un programa de exposiciones de una amplia variedad de temáticas que aporta una experiencia cultural y educativa a los más de cincuenta y ocho millones de pasajeros que transitan anualmente por sus instalaciones.

En la década de los ochenta más de 60 obras fueron adquiridas para las terminales T1, T2 y T3. Una de las obras que se han adquirido recientemente y que se encuentra expuesta

2 En el Aeropuerto Internacional de Sacramento, Sacramento, California, podemos ver *Leap* de Lawrence Argent que se encuentra cerca de la zona de recogida de equipaje. Se trata de un enorme conejo que parece haber saltado y atravesado el cristal en dirección a una maleta que se encuentra en el suelo. Hay una especie de conejos denominada *riparian rabbit* que se encuentra en la lista de especies en peligro de extinción y que es una especie endémica de la región de Sacramento. Se dice de él que es un animal que da buena suerte.

3 *Blue Mustang* también se conoce por el nombre Bluecifer. En 2006, Luis Jiménez falleció al producirse un accidente mientras creaba su obra. Gracias a la ayuda de la familia, el personal del artista así como los pintores Camillo Nuñez y Richard Lavato pudo completarse *Blue Mustang* que fue presentada el 11 de febrero de 2008 en el Aeropuerto Internacional de Denver.



Yayoi Kusama, *High Heels for Going to Heaven*, 2014. Aeropuerto Internacional de San Francisco. Fotografía: Mark Matlock

en la Terminal 1 es *High Heels for Going to Heaven* (2014) de la artista japonesa Yayoi Kusama. Nacida en Japón en 1929, se traslada a Nueva York en 1957 y entra en contacto con Andy Warhol y Donald Judd. Una enamorada de los lunares desde su infancia, en la década de los sesenta se la conocía como «the polka dot princess» (la princesa de los lunares) pues para ella «un lunar tiene la forma del sol, que es símbolo de la energía que mueve el mundo, que mueve nuestras vidas, y la luna es también redonda y transmite serenidad. Redondos, flexibles, llamativos, disparatados y distraídos. Los lunares se convierten en movimiento... Los lunares son el camino hacia el infinito»<sup>4</sup>. En 1993 creó una instalación para la Bienal de Venecia, *Jardín de Narcisos*, formada por mil quinientos globos de plástico metalizado y dos carteles «Narcissus Garden, Kusama» y «Your Narcissium For Sale». Durante la bienal y como crítica a la comercialización del arte y cómo las obras pasaban a ser tratadas como objetos de mercado, se dedicó a vender las esferas plateadas a los asistentes a cambio de un dólar vestida con un kimono dorado y plateado. A partir de esta experiencia comenzó a trabajar en esculturas e instalaciones al aire libre.

Antes de abandonar el aeropuerto, tomamos nota de dos exposiciones que tendrán lugar en 2020, *Flying the Freedom Birds: Airlines and the Vietnam War* (de septiembre de 2019 a junio de 2020 en la International Terminal) y *Eclectic Taste: Victorian Silver Plate* (de noviembre de 2019 a mayo de 2020 en la Terminal 1) y durante nuestra espera en la Terminal Internacional podemos contemplar *Mondrian Meets The Beatles* (2017) de Kota Ezawa. Se trata de un diorama en el que se muestra a la mítica banda británica descendiendo del avión en su primera gira por los Estados Unidos en 1964. Los rectángulos de diferentes colores superpuestos a esta escena se basan en el cuadro *Composición*

*C* (1935) de Piet Mondrian. Ezawa combina una imagen de archivo con una composición abstracta con el objetivo de intentar liberar la fotografía de su carácter documental al tiempo que agrega una narrativa a un conjunto de campos de color primario aparentemente estáticos. Kota Ezawa imagina un encuentro entre el pintor vanguardista neerlandés y los Beatles, encuentro que en la realidad nunca tuvo lugar entre auténticos revolucionarios dentro de sus respectivos campos de creación. La historia siempre se ve tras una lente interpretativa.

Llegó la hora de embarcar. Nuestro nuevo destino: el Aeropuerto Internacional de **Albany**, Nueva York, en el que curadores de veinte aeropuertos estadounidenses se dieron cita en 2012 para asistir a la décima edición del taller *Artes en el Aeropuerto* organizado por la Asociación Americana de Ejecutivos Aeroportuarios<sup>5</sup>. El columnista Paul Grondahl lo define como el Guggenheim de la escena artística aeroportuaria. Cuenta con un presupuesto anual de unos 150.000 dólares para financiar las exposiciones de la Galería (que permanece abierta al público de 7:00am a 11:00pm de lunes a domingo), la Concourse Gallery A, el programa de exposiciones y las visitas guiadas que son gratuitas tanto para los viajeros como para el público interesado en visitar las instalaciones.

Desde que se creó la Galería del Aeropuerto Internacional de Albany en 1998, Sharon Bates, Kathy Greenwood y el personal del *Programa de Arte y Cultura* han comisariado exposiciones muy diferentes y atractivas a nivel temático que han proporcionado una gratificante experiencia al público de todas las edades y procedencias. Del 23 de marzo al 2 de septiembre de 2019 *Everyday Perfection* ha permitido a los viajeros y visitantes conectar

4 <<https://www.mandatory.com/living/1149697-legendary-yayoi-kusama-will-blow-mind-infinity>> [consulta: 20/09/2019]

5 Del 15 al 17 de octubre de 2019 Phoenix Sky Harbor, Arizona fue la sede en la que se celebró la decimoséptima edición del taller *Artes en el aeropuerto*.

con el pasado, concretamente con el día a día de las comunidades Shaker que llegaron a las colonias americanas en 1774 y cuyo legado se ha conservado e interpretado en gran medida gracias a los museos. Kathy Greenwood, curadora del proyecto, contactó con el Shaker Museum I Mount Lebanon y la Shaker Heritage Society, que aportaron utensilios de sus colecciones; también invitó a ocho artistas contemporáneas, entre ellas la artista Kate Hamilton<sup>6</sup> que elaboró dos obras para esta exposición, *Humble Monument* (2019) y *On the Verge of Merge* (2019). Si bien los Shakers han disminuido en número, su influencia en el arte, diseño y arquitectura estadounidense sigue siendo profunda. Los Shakers buscaban la cercanía a la divinidad a través del trabajo llevado a cabo mediante esfuerzo y concentración.

Por lo tanto, para ellos trabajar significaba devoción, entrega total, y es algo que tienen en común con artistas contemporáneas de muchas disciplinas para las que su producción artística también cumple un propósito trascendente: la producción de objetos y experiencias que reflejen y magnifiquen la percepción humana.

A pesar de no contar con una exposición permanente, el aeropuerto acoge numerosos

6 Además de Kate Hamilton, en *Everyday Perfection* participaron Amie Cunat (*Room with Hangers*, 2019), Elana Herzog (*Poltergeist*, 2019), Marietta Hoferer (*S6*, 2016), Brece Honeycutt (*spooled*, 2019), Laura Kaufman (*Basket*, 2018), Matt LaFleur (*Let Us Labour*, 2019) y Melissa Thorne (*Untitled*, 2019).



Kate Hamilton, *Humble Monument*, 2019. Aeropuerto Internacional de Albany, Nueva York. Fotografía: Arthur Evans

proyectos e instalaciones escultóricas con contrato de préstamo de dos a tres años. Un ejemplo sería *American Gothic* (2012) de Benjamin Entner que estuvo en las instalaciones del aeropuerto de 2012 a 2014. Con una aguda conciencia de la historia del arte y un claro deseo de parodiar algunos de sus exponentes, Entner disfruta parodiando algunos de sus temas más sagrados mediante obras que se encuentran a caballo entre el dibujo y la escultura. Y es que sus dibujos/esculturas se inflan adaptando una imponente presencia tridimensional y un movimiento que aporta carácter a sus personajes en sus peculiares situaciones.



Benjamin, Entner, *American Gothic*, 2012. Aeropuerto Internacional de Albany, Nueva York. Fotografía: Arthur Evans

Tomando como referencia la pintura icónica de Grant Wood, *American Gothic*, los viajeros que nos presenta el artista neoyorquino proyectan, suspendidos en el aire, la anticipación de la diversión de la que gozarán y recordarán al final de su viaje. A título informativo, comentar que las obras expuestas en el aeropuerto de Albany se pueden adquirir y el aeropuerto se queda con un 35% de la venta –un cifra menor al 50% o 60% que se embolsan las galerías.

Por cuestiones de tiempo hemos de regresar a Europa. Viajaremos desde el Aeropuerto Internacional **Hartsfield-Jackson Atlanta**, Georgia, por dos sencillas razones. En primer

lugar, hemos de volar con la aerolínea KLM ya que nuestro próximo destino es Amsterdam. En segundo lugar, no podemos perdernos la instalación de Steve Waldeck *Flight Paths* (2016) que se encuentra entre las Terminales A y B. Muchos de los pasajeros que la han visto no han podido evitar la tentación de grabar la experiencia visual/auditiva con sus teléfonos móviles y compartirla en youtube. El concepto del que parte el artista es el de crear la ilusión de estar paseando por un bosque del estado de Georgia utilizando, entre otros medios, vídeos, paisajes, proyecciones, audios y un particular uso de la iluminación. Una experiencia muy beneficiosa para los trabajadores del aeropuerto y los pasajeros<sup>7</sup>.

### Bienvenidos a Europa — Segunda etapa

En el Aeropuerto Internacional de **Amsterdam-Schiphol**, entre las salas de embarque E y F en Holland Boulevard, se encuentra la Galería Rijksmuseum Schiphol en la que desde 2002 se puede contemplar una selección de obras originales de grandes maestros holandeses. Las

<sup>7</sup> En el Aeropuerto Internacional de Miami podemos disfrutar de la instalación del arquitecto Christopher Janney *Harmonic Convergence* en la que la luz, el sonido y el color nos acompañan. <https://www.designboom.com/art/miami-airport-installation-harmonic-convergence-by-christopher-janney/> [consulta: 15/09/2019]

exposiciones son temporales y es una fantástica oportunidad para ver obras de Rembrandt, Vermeer, Jan Van Goyen, Abraham Mignon, Jan Steen, Jacob van Ruisdael o Vincent Van Gogh. Este pequeño museo nació de la colaboración entre el Museo Nacional de Amsterdam (Rijksmuseum) y el aeropuerto; es gratuito y está abierto al público veinticuatro horas al día, trescientos sesenta y cinco días al año.

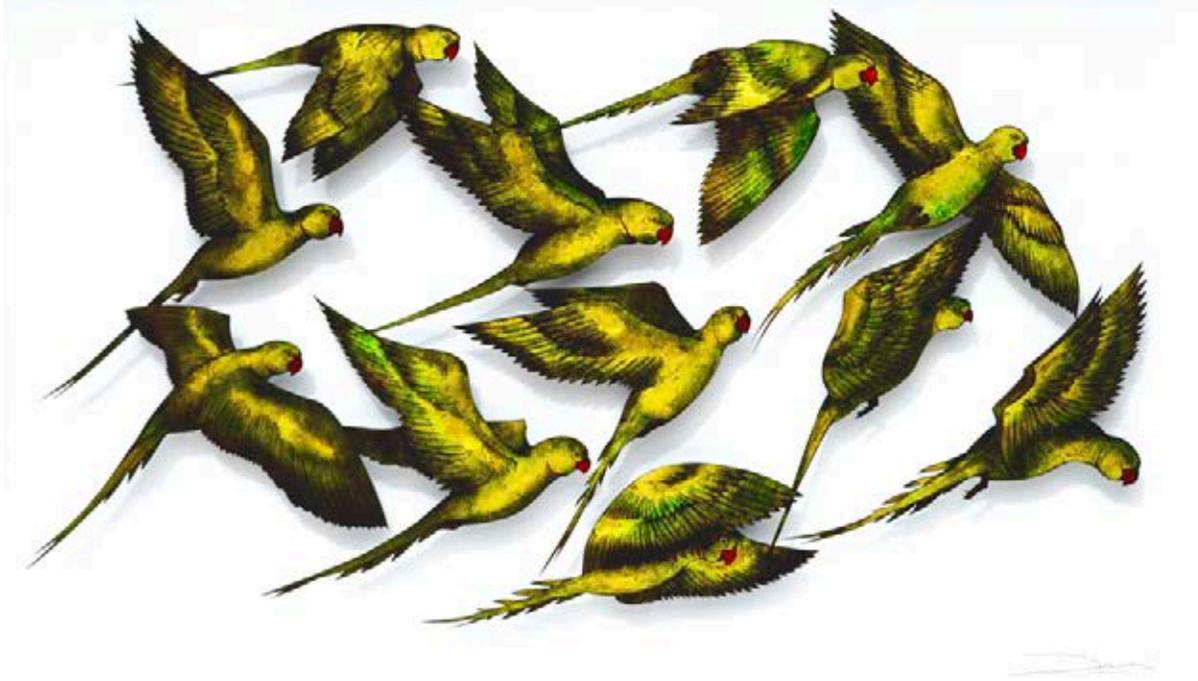
Los grandes maestros flamencos, Rubens, Bruegel y van Eyck, también están en el punto de mira gracias a un amplio abanico de eventos y actividades que se inició en 2018 y finaliza en diciembre de 2020. En el corazón del Aeropuerto de **Bruselas**, en una sala decorada con lienzos de Rubens desde 2018 hasta abril de 2019, el equipo de artistas Skullmapping formado por Antoon Verbeeck y Filip Sterckx ha dado vida a un Cupido del lienzo flamenco *La fiesta de Venus* (1936) de Rubens gracias al video mapping, los hologramas y la realidad virtual. Las nuevas tecnologías les han permitido que los cuadros tomaran vida. El objetivo de estos artistas era jugar con el arte para desarrollar historias como nunca antes se había hecho, de manera original y directa, con una frescura que sorprendió a las personas que se encontraban en la sala de espera. En mayo de 2019 *The Brussels Times* se hacía eco de la noticia del homenaje a Bruegel el viejo por parte de las aerolíneas de Bruselas en uno de sus aviones<sup>8</sup>.

Continuamos nuestro periplo. Hemos de elegir entre los aeropuertos Paris-Charles de Gaulle o Paris-Orly. En esta ocasión nos decantamos por el primero para inspeccionar Espace Musées, un museo en el que se exponen obras de arte de diversos museos parisinos cuyo principal objetivo es visualizar el

patrimonio artístico francés entre los viajeros del Aeropuerto Internacional de **Paris-Charles de Gaulle**. Diseñado por los arquitectos del Museo d'Orsay, Espace Musées se inauguró el 15 de enero de 2013 y se encuentra ubicado en la sala de embarque de la Terminal 2E. Su primera exposición fue *Rodin, las alas de la gloria* en colaboración con el Museo Rodin. De abril a octubre de 2019 la procedencia de la muestra expuesta fue de la colección del Museo del muelle Branly-Jacques Chirac dedicado a las artes y culturas de África, Asia, Oceanía y las Américas.

Un año antes de la inauguración de Espace Musées, la Galería T5 abrió sus puertas en el Aeropuerto Internacional de **Londres Heathrow**. Ubicada en la Terminal 5, es un espacio cultural único que tiene entre sus objetivos mostrar y apoyar a artistas establecidos así como ayudar al desarrollo de las carreras de talentos emergentes. Desde su inauguración en 2012 ha trabajado en colaboración con el Hotel Sofitel en el desarrollo de exposiciones de escultura. Entre las exposiciones que han tenido lugar hasta la fecha destacar la participación del pintor Will Rochfort. Desde 2013 su obra es una constante en la Galería T5. Su mirada se centra en instantáneas de personas, desde escenas cotidianas hasta momentos íntimos en los que no faltan la energía y la intriga ya que según el joven pintor: «El cine es mi mayor inspiración. No puedo recordar la primera vez que fui a un cine, pero sí recuerdo el primer film que vi, *Superman*.» En sus cuadros trata principalmente con imágenes de América de las décadas de los cuarenta, los cincuenta y los sesenta. Esto es evidente en la ropa, los peinados, los objetos y telones de fondo que se combinan para proporcionar una visión única del pasado. Para el artista británico cada cuadro es diferente y se inspira en varias fuentes como el cine, los cómics, la música, el diseño gráfico, en los artistas del siglo xx, etc. Le encantan las buenas historias pues le inspiran a la hora de

<sup>8</sup> Previamente las aerolíneas de Bruselas habían homenajeado a Tintin, Magritte, los Pitufos, los Red Devils e incluso al festival de música electrónica Tomorrowland, que se celebra anualmente en la ciudad de Boom (Bélgica). <<https://www.brusselstimes.com/all-news/belgium-all-news/56136/brussels-airlines-unveils-bruegel-inspired-plane/>> [consulta: 17/09/2019]



Danni Bradford, *Flock of Rose ring-necked Parakeets*, 2019. Fotografía: cortesía de T5 Gallery London Heathrow

pintar. Will Rochfort tiene obra en colecciones privadas en el Reino Unido, Norteamérica y África, y una de sus piezas está expuesta en el Ritz-Carlton en Bangalore, India.

Junto a Will Rochfort destaca la obra de Danni Bradford, especialista en la técnica *Vitre-Églomisé*, término francés que se refiere al proceso de aplicar tanto un diseño como un dorado en la cara posterior del vidrio para producir un resultado de espejo. Bradford se licenció en el Instituto de Arte y Diseño de Kent en 1998. Mientras trabajaba como diseñadora para una empresa internacional, Danni Bradford descubrió su pasión por el dorado y comenzó a experimentar con las técnicas tradicionales para crear nuevas texturas. Combinando esta pasión con su amor por la naturaleza y su faceta como ilustradora, ha logrado crear un estilo propio totalmente único. Según la artista, le encanta el desafío y la complejidad de trabajar con vidrio. Cuando comenzó a aplicar el dorado, inició un extraordinario

viaje que le empujó a cuestionar sus propios límites como artista.

Danni Bradford ha trabajado con Ellie Miller –una de las diseñadoras británicas más respetadas pues se trata de la única mujer que se dedica de forma profesional al diseño de tablas de surf en Europa. Juntas comenzaron el proyecto *Lux Surfboards*, un intento de transgredir los límites de sus respectivas formas artísticas. Esa combinación innovadora y ambiciosa entre el arte y la funcionalidad ha marcado un hito en la historia del surf y ha acaparado la atención a nivel mundial con el lanzamiento de *The Aureus*, la primera tabla de la serie bañada en oro de 24 quilates. *The Aureus* está elaborada a mano utilizando técnicas tradicionales y se inspira en las tablas de surf de aleta única de principios de los setenta que permitieron experimentar a los surfistas por primera vez la energía del océano desde lo profundo del vórtice de la ola.

Faltan unos minutos para que despegue el próximo avión que nos transportará al Aero-



Oswaldo Guayasamín, *España*, 1981. Aeropuerto Adolfo Suárez Madrid-Barajas. Fotografía: Vicent F. Zuriaga Senent

puerto **Adolfo Suárez Madrid-Barajas** que cuenta en sus instalaciones con una notoria selección de cuadros y esculturas de la Colección Enaire de Arte Contemporáneo. La T4 del aeropuerto fue diseñada por los arquitectos Antonio Lamela y Richard Rogers; ha sido reconocida a nivel internacional como una obra de arte en sí misma y ha recibido prestigiosos premios y reconocimientos. En la zona situada entre la Terminal T4 y la T4 Satélite se encuentran dos murales de Oswaldo Guayasamín, *España* (1981) y *América* (1982). En la T2 están expuestos, entre otros, un mosaico de Javier Clavo *Sin título* (1981) y el de Javier de Juan *El viaje* (2000). En la zona de facturación de la T4 están ubicadas *Las tres damas de Barajas* (2004) de Manolo Valdés. Son tres cabezas de bronce de unos cuatro metros de altura, tres de ancho y otros tanto de fondo. Cada una de ellas tiene grabado un texto de Mario Vargas Llosa, expresamente escrito por el escritor peruano. También encontraremos en las distintas dependencias del aeropuerto obras de Antoni Tàpies, Joan Miró, Miquel Barceló, Josep Guinovart, Pablo Palazuelo o Eduardo Chillida.

El espacio expositivo situado en el pasillo que da acceso a la Terminal T2 desde el Metro y el Parking 2 acogió durante el mes de febrero de 2019 la muestra fotográfica *Afrika-Senegal* de Francesco Pinton. El fotógrafo italiano ofreció un retrato sobre Senegal, su población, vestuario, paisajes, medios de transporte, etc., así como el proceso de construcción de un nuevo conjunto de aulas en la Universidad Alioune Diop de Bambey (Senegal). La obra de Pinton invitaba a los viajeros a reflexionar sobre la crudeza de ciertas realidades que, aunque parecen muy lejanas, están más cerca de lo que creemos. Y durante el mes de junio de 2019 el espacio acogió la exposición *Mujeres de cerca* de la pintora de origen mejicano Maribel Moratilla en la que presenta retratos de mujeres –unas famosas, otras anónimas– con un denominador común: todas ellas son mujeres que, como dice la artista, de alguna u otra forma han hecho soñar y disfrutar. En la muestra encontramos rostros conocidos de mujeres científicas, pintoras, actrices, creadoras como Frida Kahlo, Florence Nightingale o Amy Winehouse, así como de mujeres que representan otras culturas, mujeres amantes del arte, de los viajes.

## Castellón-Costa Azahar — Último enlace

Aquellos pasajeros que opten por viajar desde el Aeropuerto de Castellón-Costa Azahar tendrán la oportunidad de visitar la Galería «Sala 30» situada en el primer piso de la terminal, al lado de la zona de embarque. La dirección artística de la Sala 30 la asume el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC),<sup>9</sup> un referente cultural con gran proyección exterior que dispone de 29 salas por lo que la Galería del aeropuerto se concibe como una extensión que da la bienvenida no solo a obra de artistas consagrados sino también de artistas emergentes. En esta iniciativa colaboran el Aeropuerto de Castellón, el MACVAC y la Agencia Valenciana de Turismo.

Desde su inauguración el treinta de julio de 2017, la Sala 30 ha albergado cuatro fascinantes proyectos. *Cal·ligrafies convergents*, exposición comisariada por Patricia Mir, reunió doce obras de artistas emblemáticos de la extraordinaria colección que atesora el MACVAC: Aurora Valero, María José Ricós, Oswaldo Guayasamín, Antoni Tàpies, Néstor Basterretxea, Ramón de Soto, Ricardo Carpani, Beatriz Guttman, Artur Heras, Carmen Grau, Cantalapiedra-Bellido y Pilar Carpio. Según Patricia Mir, el proyecto nació del deseo de establecer un diálogo de a dos entre obras que pese a pertenecer a corrientes diferentes (la figuración y la abstracción) pudiesen tener nexos en común.

En este peculiar recorrido metafórico y artístico conversaron, por ejemplo, el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín y Antoni Tàpies. *Las manos de la angustia* frente a *Tres cartones*. Dos potentes propuestas cuyo grito de denuncia resulta atemporal. Unas manos

<sup>9</sup> El 11 de octubre de 2019 se celebró la XVI Gala de los Premios Radio Castellón en el Auditori i Palau de Congressos de Castellón. El Premio Arte Radio Castellón fue otorgado al MACVAC, galardón que fue recogido por la directora del Museo, Rosalía Torrent.



Aurora Valero, *Mujeres mito*, 1990. Fotografía: MACVAC

poderosas, que aprisionan un rostro cadavérico, expresan la sinrazón de la crueldad y la violencia; frente a ellas, un collage de materiales de una pobreza sobrecogedora –apenas un listón de madera, un trozo de tela y tres cartones recortados de forma irregular– enmascaran un profundo análisis de la condición humana. Otro diálogo que captó la atención y despertó todo tipo de emociones en los espectadores fue el que se estableció entre el toro desafiante de Artur Heras (*Sangre, oro, mierda*, 2005) y el paisaje de la artista valenciana Carmen Grau (*S/T*, 1979) –figuración y abstracción frente a frente, creaciones que exhiben humor e ironía en un juego continuo con los materiales.

Bajo el sugerente título *Nunca los lejos estuvieron tan cerca* se presentó de forma individualizada una muestra de la producción del artista Joël Mestre el 17 de febrero de 2018. Las ocho pinturas seleccionadas fueron realizadas entre 1997 y 2017 en torno a un tema que inquietaba al artista: la conciliación

y la convivencia de la pintura con el entorno virtual y tecnológico. Joan Feliu, comisario de la exposición, decía el día de la inauguración que el texto que había escrito para el catálogo respondía al propio viaje que Joël y él habían realizado sobre todo a través del correo electrónico y las llamadas telefónicas, pues únicamente pudieron charlar cara a cara en un par de ocasiones. En sus conversaciones analizaron las formas de relación que las personas tenemos hoy en día con el uso de la tecnología, que no son ni mejores ni peores pues en todo medio y momento establecemos filtros para evitar compartir nuestro yo privado. Para Mestre, el exceso de imágenes y su consumo han hecho de la pintura «un peculiar antídoto. Gracias al acto de pintar, podemos volcar nuestras inquietudes, demostrar nuestras habilidades, revelar también nuestras carencias, nuestras prioridades pero también nuestro desinterés». Una de las obras que más llamó la atención fue *De Sodinka a la Paloma* (2007)<sup>10</sup> en la que unos trazos negros cubren un avión que es reconocible por su sombra proyectada —preciosa metáfora del salto ficcional al que nos acostumbra el cine o el teatro y que deberíamos asumir en nuestras vidas y especialmente en el arte.

Coincidiendo con la exposición de Joël Mestre, se dio un paso más en la habilitación de espacios expositivos del aeropuerto con la inauguración de la escultura *Totem* (2017) de Blas y Pablo Montoya (Trashformaciones) en el exterior de la terminal, junto al acceso principal. *Totem* es una escultura de gran formato elaborada íntegramente con desechos metálicos procedentes de la sociedad de consumo a los que los artistas desean dar una segunda vida. Pablo Montoya comentó que tras realizar una cuidadosa selección de todo aquello que entraba en la chatarrería familiar, en esta ocasión optaron por reciclar chapas de acero

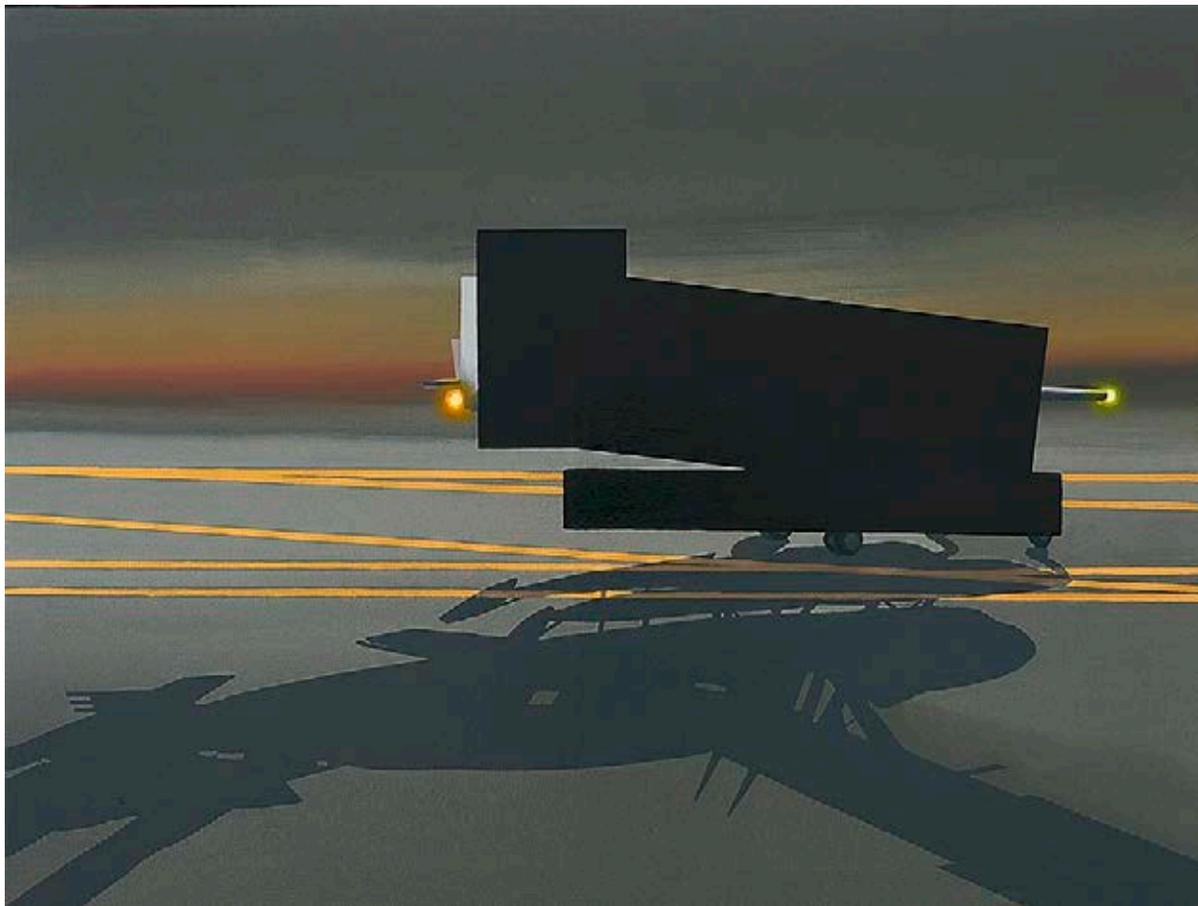
10 Sodinka es el pueblo en cuyo término está el aeropuerto de Bilbao, que se llama La Paloma por la forma de su edificio.

inoxidable procedentes de talleres. En cuanto a la base de la escultura, los artistas se decantaron por crear un suelo de acero pulido para generar la ilusión de que la escultura estaba flotando en el aire, en relación con la actividad del aeropuerto.

*Inquietante figura humana*, el tercer proyecto expositivo, se abrió al público el 19 de octubre de 2018<sup>11</sup>. En esta ocasión se contó con la participación del Museu de Ceràmica de l'Alcora que aportó obra de Eglé Einikyté-Narkeviciene, Paola Grizi y Paolo Porelli. De la colección del MACVAC viajaron en esta ocasión piezas de Manuel Millares, Ernesto Bailo y Nuria Torres. De colecciones privadas las piezas de Sergio Luna, Paco Puig y Ekaterina Kornilova. También el artista Miguel Ángel Gil contribuyó con una pieza de su propia colección. De la muestra comentar, a título ilustrativo, la obra de Sergio Luna *Agujero negro* de su serie *Composites* (2009-2012). El artista murciano parte de imágenes compuestas a partir de sesiones fotográficas sobre una misma persona, introduciendo la cuestión del tiempo en este tipo de retratos como si se tratara de secuencias condensadas en un mismo fotograma y aplicando esas prácticas fotográficas a la pintura<sup>12</sup>. En segundo lugar, *Make Up* (2017) de Nuria Torres, en la que pequeños personajes pintan los labios de un globo de porcelana. A Torres le gusta trabajar con el simbolismo con la finalidad de que surjan distintas lecturas que nos pueden hacer

11 Las obras que formaron parte de la exposición fueron *S/T* (1961) de Manuel Millares, *Juntos y separados* (1979) de Ernesto Bailo Xerri, *Mujeres Sentadas* (1981) de Paco Puig, *Colombina* (1997) de Ekaterina Kornilova, *Vital Breath* (2015) de Paola Grizi, *Votive Wall* (2017) de Paolo Porelli, *Poisonous Pride* (2017) de Eglé Einikyté-Narkeviciene, *Deceso de la muerte* (2017) de Miguel Ángel Gil y *Make up* (2017) de Nuria Torres, esta última fue cedida al MACVAC por la colección Marte.

12 Según los comisarios de la exposición, Rosalía Torrent y Joan Feliu, «nos interesaba la interacción con el espectador ya que según el punto de visión, el rostro que predominaba era el posado sobre una gasa exterior o el que expresaba sentimientos de una imagen retrenqueada en el interior de una caja».



Joël Mestre, *De Sodinka a La Paloma*, 2007. Fotografía: cortesía del artista

pensar, reflexionar o simplemente reír. En este caso, título y obra nos invitan a meditar sobre el cuidado de nuestra imagen. Y finalmente, la composición de Paolo Porelli *Votive Wall* (2017). Sus figuras de cerámica, surrealistas y pop a partes iguales, son como comentarios irónicos sobre los excesos y obsesiones de la sociedad global y la enorme influencia que lo material tiene en el individuo. Imágenes contemporáneas que brindan acceso a una dimensión arquetípica de la realidad.

La cuarta aventura expositiva, que se inauguró en junio de 2019 en la Sala 30, se tituló *CV-13 En ruta*, aludiendo a una de las vías de comunicación de acceso al aeropuerto. Este proyecto expositivo abordó la temática del viaje en el más amplio sentido del término (viaje de la mirada, de la memoria, de las

sensaciones, etc.) tanto desde la perspectiva del artista como del viajero. Según los comisarios de la exposición<sup>13</sup>, la experiencia viajera ha evolucionado gracias a las nuevas tecnologías y como consecuencia se ha despojado al viaje de su naturaleza iniciática y exploratoria. No queda rincón de la tierra del que no tengamos imágenes o noticias, del que no hayamos visto un documental o explorado a través de la literatura. Esas noticias convierten el viaje en deseo, pero también, en ocasiones, en frustración. Los viajeros se pueden encontrar con fronteras que muchas veces son infranqueables sobre todo para los más débiles, que, en lugar de puertas automáticas y carteles de bienvenida, se encuentran con

<sup>13</sup> *CV-13 En ruta* fue comisariada por Nieves Alberola Crespo y Vicent F. Zuriaga Senent.



Blas y Pablo Montoya, *Totem*, 2017. Aeropuerto de Castellón. Fotografía: MACVAC



Sala 30. Exposición *Inquietante figura humana*, 2018. Aeropuerto de Castellón. Fotografía: MACVAC

muros, concertinas y centros de extranjería (Alberola Crespo & Zuriaga Senent, 2019: 19).

La muestra se presentó como un viaje que se iniciaba en la Sala 19 del MACVAC donde se encuentra *Cabras* (1949) de Rafael Zabaleta, cuadro en el que un pastor con su rebaño nos da la bienvenida y nos habla del viaje ancestral y trashumante al tiempo que nos transporta al paisaje interior de la antigua Vía Augusta que transcurría cercana a la CV-13 y así nos emplaza a dirigir nuestros pasos a la Sala 30 del MACVAC que se encuentra en el Aeropuerto de Castellón.

En esta ocasión, se exhibieron seis obras de los fondos del Museo en la Sala 30: *Tarde de circo*

(1930) de Celso Lagar, *Campesinos saludando al tren* (1954) de Ricardo Bastid, *Aunque es tu habitación pues es de donde partes* (1985) de Lorenzo Miralles y la escultura *Porta Falsa* (1992) de Francesc Torres Monsó. En el hall de la terminal, el lienzo *Pintar la mar* (1984) de Manuel Boix. Por otra parte, los comisarios se pusieron en contacto con artistas que residen y desarrollan su actividad artística en la Comunidad Valenciana. Así pues, también se contó con lienzos de Carmen Sanz (*Viajes*, 2019), Amparo Domínguez (*UNITED*, 2015), Santi Tena (*Preparados para el impacto*, 2018), Jesús Llopis (*American Bikes*, 2017), y el grupo MARTILLOPIS (*Camí Santiago*, 2016), así como con las instalaciones de Victoria Cano (*Libros vo-*



Sala 30. Exposición CV-13 *En ruta*, 2019. Aeropuerto de Castellón. Fotografía: Joan Feliu

ladores con alas de metal, 2019)<sup>14</sup> y Santiago Gómez Carreras (*Ciudad mecedora*, 2015).

Los y las artistas nos incitaron a departir con sus atractivas propuestas fruto del desplazamiento y la interiorización de sus vivencias. Como muestra mencionamos *Viajes*, realizada *ex professo* para la exposición, en la que la pompa de jabón de primer término nos hablaba sobre la fugacidad de la experiencia viajera; *UNITED*, como reflexión sobre el deseo de viajar y el sueño americano; *Preparados para*

*el impacto*, fruto de sentirse el artista como un pasajero de un vuelo *low-cost* a quien se le roba lo que realmente importa, el tiempo; *Ciudad mecedora*, la búsqueda de espacios donde cobijarse al huir del hambre, de las guerras, o de la violencia conducen al artista a imaginar ciudades que abran sus puertas y acojan con valentía a los que por obligación han de desplazarse. Así pues, gracias a sus componentes materiales y afectivos, el arte nos condujo a un extrañamiento que puso en cuestión nuestras certezas y rutinas, en un recorrido sin pausa hacia otros espacios y otras culturas.

Al entrar o al abandonar el aeropuerto, nos fijamos en el conjunto escultórico emplazado en el corredor central de entrada al edificio *Al vuelo* (2012) de la artista valenciana Fanny Galera. Se trata de una escultura en la que pre-

14 Victoria Cano en colaboración con el técnico informático Javier Campos realizó dos vídeos cuyos enlaces QR se encontraban a disposición de los pasajeros y turistas que fueran a ver la exposición en la Sala 30. Dichos enlaces también se incluyeron en el catálogo de la exposición.





Sala 30. Exposición CV-13 *En ruta*, 2019. Aeropuerto de Castellón. Fotografía: Martillopis

valece la puesta en escena. Tres personajes andróginos, sin ropa, pelo o atributos, a la caza de objetos que parecen labios, que parecen besos. Su significado nos es revelado en parte por unas líneas del breve texto que se escribió con motivo de la exposición *Respiro tus silencios* en la Galería ARANAPOVEDA: «Los labios presentes en muchas de las piezas ceden su condición de objeto, a la función del beso y así, a modo de metáfora, plantea su elección por una expresividad positiva ante la vida y una energía regeneradora que sirva de contrapunto a lo negativo, y las palabras ceden su lugar al gesto»<sup>15</sup>.

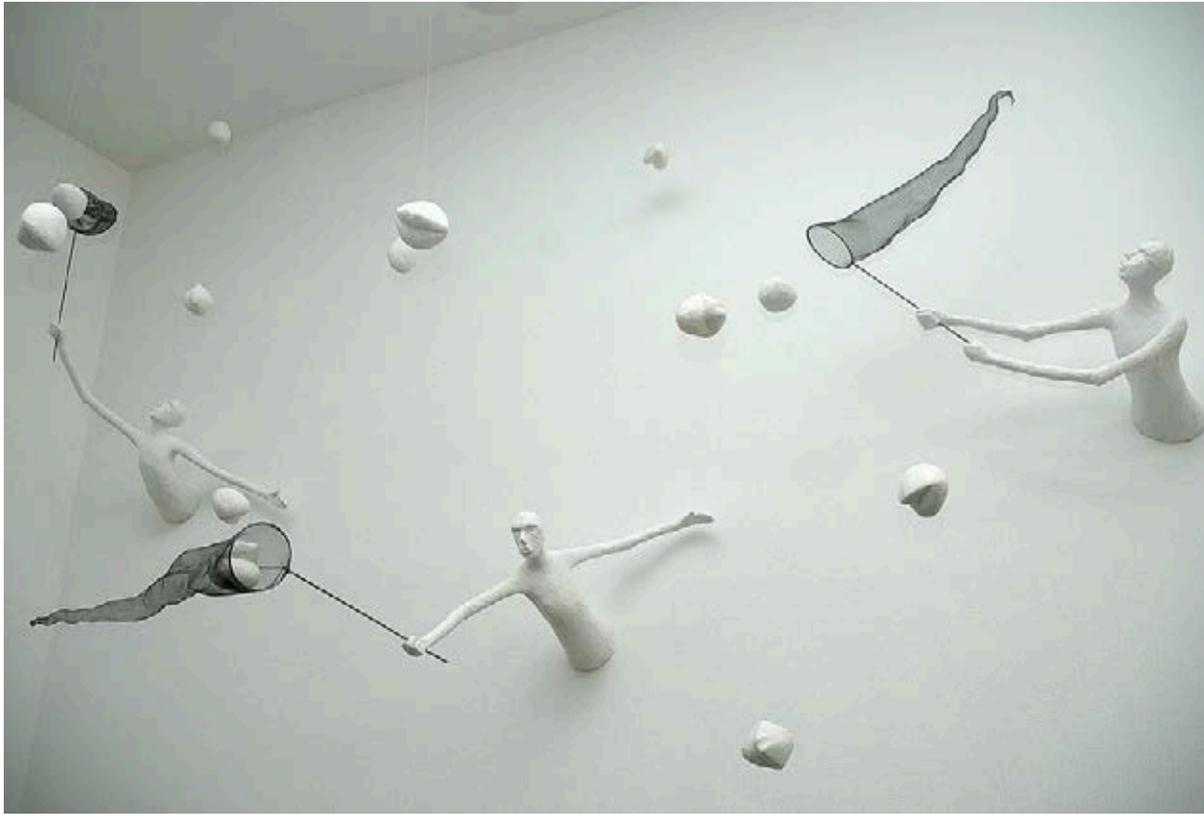
15 Nota de prensa (2011) <<https://www.plataformadear-tecontemporaneo.com/pac/%E2%80%9Crespiro-tus-silencios%E2%80%9D-fanny-galera-en-aranapoveda/>> [consulta: 20/09/2019]

La artista consigue crear una atmósfera única con la elección y tratamiento de materiales como la resina acrílica, la fibra de vidrio, el hierro y la malla metálica, al tiempo que manifiesta las inquietudes del individuo, esa imperiosa necesidad de no dejar escapar las oportunidades que se nos brindan en nuestro particular viaje personal.

¿Quién podría imaginarse que los espacios aeroportuarios podrían proporcionar sorprendentes, e incluso gratificantes, experiencias artísticas? Sirvan estas líneas como selecto encaje para un inacabado ágape de gustos y sabores.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBEROLA CRESPO, Nieves y ZURIAGA SENENT, Vicent F. (2019) Catálogo de la exposición de la Sala 30 del Aeropuerto de Castellón *CV-13 En ruta*, Castellón: Generalitat Valenciana.
- BARRIONUEVO PÉREZ, Raquel (2012) «Fanny Galera: el transitar de la existencia hecho escultura», *Revista Octubre Art i Disseny* 6, Castellón: Servei de Publicacions Universitat Jaume I de Castelló.
- BASKAS, Harriet (2019) «Welcome Back: Cool(est) Art at Seattle-Tacoma International Airport», <<https://stuckattheairport.com/2019/05/17/welcome-back-coolest-art-at-seattle-tacoma-international-airport/>> [consulta: 12/09/2019]
- BONTEMPS, Valentin (2019) «Art on the go at Charles de Gaulle airport» <<https://www.expatica.com/fr/out-and-about/excursions/art-on-the-go-at-charles-de-gaulle-airport-107863/>> [consulta: 15/09/2019]
- DRAWHORN, Omie (2018) «A Tree to Take Root in the North Satellite», <<https://www.portseattle.org/blog/tree-take-root-north-satellite>> [consulta: 12/09/2019]
- FELIU, Joan (2018) Catálogo de la exposición de la Sala 30 del Aeropuerto de Castellón *Nunca los lejos estuvieron tan cerca*, Castellón: Generalitat Valenciana.
- GRIFFIN, Amy (2016) «Founder of Arts Program at Albany Airport Departing», <<https://www.timesunion.com/tuplus-features/article/Founder-of-arts-program-at-Albany-airport-8355034.php>> [consulta: 15/09/2019]
- GRONDAHL, Paul (2012) «At the airport, an uplifting experience», <<https://www.timesunion.com/local/article/At-the-airport-an-uplifting-experience-3653718.php#item-85307-tbla-10>> [consulta: 15/09/2019]
- KUSHNER, Jason (2018) «Mini Projection Mapping and the Flight of Cupid», <<https://www.digitalsignageconnection.com/mini-projection-mapping-and-the-flight-of-cupid>> [consulta: 14/09/2019]
- MCCARTHY, Annemarie (2017) «Now you can see famous Dutch masterpieces without ever leaving Amsterdam airport» <<https://www.lonelyplanet.com/articles/rijksmuseum-amsterdam-airport-art>> [consulta: 14/09/2019]
- MIR, Patricia (2017) Catálogo de la exposición de la Sala 30 del Aeropuerto de Castellón *Cal·ligrafies convergents*, Castellón: Generalitat Valenciana.
- NICE, Hannah (2018) «10 Airports with Killer Art Collections», <<https://artzealous.com/10-airports-with-killer-art-collections/>> [consulta: 10/09/2019]
- ΝΙΚΚΗΑΗ, Roya (2009) «Heathrow Terminal 5 to become art gallery», <<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/5661154/Heathrow-Terminal-5-to-become-art-gallery.html>> [consulta: 15/09/2019]
- ROBERTSON, Ania (2017) «City, ATL leaders dedicate art installation 'Flight Paths'», <<https://www.atl.com/city-atl-leaders-dedicate-art-installation-flight-paths/>> [consulta: 10/09/2019]
- SÁNCHEZ, Marta (2017) «Yayoi Kusama. Biografía, obra y exposiciones», <<http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/41530-yayoi-kusama-biografia-obra-y-exposiciones>> [consulta: 10/09/2019]
- SWIFT, Cathy (2019) «Five Favourites from the Sea-Tac Public Art Collection», <<https://www.portseattle.org/blog/five-favorites-sea-tac-public-art-collection>> [consulta: 12/09/2019]
- VV.AA. «Airport Art Program. Hartsfield-Jackson Atlanta Airport». Página oficial del Aeropuerto Internacional Hartsfield-Jackson Atlanta <<https://www.atl.com/about-atl/airport-art-program/>>
- VV.AA. «Art and Culture Program. Albany International Airport». Página oficial del Aeropuerto Internacional de Albany <<http://albanyairport.com/art>>
- VV.AA. «Art at Sea-Tac Airport». Página oficial del Aeropuerto Internacional de Seattle-Tacoma <<https://www.portseattle.org/page/art-sea-tac-airport>>
- VV.AA. «Denver International Airport's Art and Culture Program». Página oficial del Aeropuerto Internacional de Denver, Colorado <[https://www.flydenver.com/about/art\\_culture/program](https://www.flydenver.com/about/art_culture/program)>



Fanny Galera, *Al vuelo*, 2012. Aeropuerto de Castellón. Fotografía: cortesía de la artista

VV.AA. «L'Espace Musées. Aéroport Paris-CDG». Página oficial del Aeropuerto de Paris-CDG <<http://espacemusees.com/>>

VV.AA. «Rijksmuseum Schiphol». Página oficial del Aeropuerto Schiphol <https://www.rijksmuseum.nl/en/schiphol>

VV.AA. «San Francisco International Airport's Public Art Program». Página oficial del Aeropuerto Internacional de San Francisco <<https://www.sfmuseum.org/public-art>>

VV.AA. «Sala 30. Galeria d'Art». Página oficial del Aeropuerto de Castellón-Costa Azahar <<https://www.aerocas.com/es/sala-30>>

VV.AA. «T5 Art Gallery London Heathrow Airport». Página oficial del Aeropuerto de Heathrow <<https://www.highperformanceart.org.uk/>>

WOMACK, Katie (2016) «Another Reason to Love Gary Sweeney, Creator of "America, Why I Love Her"», <<https://www.westword.com/arts/another-reason-to-love-gary-sweeney-creator-of-america-why-i-love-her-7607464>> [consulta: 10/09/2019]

Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación UJI-B2018-73 «L'espacialitat com a construcció cognitivoemocional en l'àmbit literari».



Presentación de resultados de la residencia Daisen Animation 2014

# REPENSAR EL MUSEO DESDE LA VIDA

## RETHINKING THE MUSEUM FROM LIFE

Haizea Barcenilla  
*Universidad del País Vasco*

**Resumen** Este artículo centra su atención en la correspondencia entre la materialidad y la inmaterialidad del patrimonio, otorgando especial relevancia a este segundo ámbito, entendido como el espacio en que se tejen las relaciones de revitalización y actualización del patrimonio, de su disfrute común y de su transmisión intergeneracional. Para profundizar en esta idea, se cruzan las concepciones de patrimonio inmaterial y la idea de patrimonio vivo con los conceptos de la vida que merece ser vivida y del Buen Vivir. Se presenta un proyecto, Itonami Daisen en Japón, como ejemplo de este tejido, y como incentivo para aventurarnos a pensar nuevas formas de museo, menos enfocadas a los objetos patrimoniales materiales, y más a su activación en la vida cultural y común.

**Palabras clave** Patrimonio inmaterial, vida que merezca ser vivida, buen vivir, museos.

**Abstract** This article analyses the correspondence between material and immaterial heritage, paying special attention to the latter. It proposes that this immaterial sphere is a space to weave relations that revitalise and actualise heritage, to enjoy it commonly and to transmit it between generations. For developing this idea, we intertwine ideas of immaterial heritage and lived heritage, with the concepts of lives worth living and the Buen Vivir. The Itonami Daisen initiative in Japan is used as an example of this weaving, and also as an incentive to think about new forms of museum, which concentrate less in material objects, and more in activating them as part of the cultural and common life.

**Keywords** Immaterial Heritage, Life Worth Living, Buen Vivir, Museums.

## Una definición que no llega

En septiembre de 2019, tres mil museólogos de todo el mundo se reunieron en la Conferencia General del ICOM en Kioto. Uno de los grandes objetivos de la cita trianual consistía en acordar una nueva definición de museo, una renovación de su última versión, que había sido actualizada en 2017 y decía así:

El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo. (ICOM, 2017).

Durante los últimos decenios, los cambios que se habían introducido en esta definición habían sido mínimos; podían considerarse apenas matices sobre una base acordada, establecida y un tanto estancada. En el campo de la práctica, sin embargo, las variaciones y nuevas propuestas se han sucedido inagotablemente durante los últimos veinte años. El estatismo de la definición frente a la flexibilidad de la práctica museológica ha llevado a una urgente necesidad de redefinir los museos.

Puede, sin embargo, que este paso se haya dado demasiado tarde, cuando la variedad de museos es tal que llegar a una definición descriptiva sea demasiado difícil: un solo enunciado que englobe el Louvre de París, el Museum Centro Rezola de Donostia y el jardín etnobotánico de Oaxaca parece lejos de lo factible. Surge, además, la pregunta de si dicha definición debe valer solamente para describir, o también para proyectar lo que deseamos para los museos del futuro, como cuando una definición propuesta desde España afirma que «el museo debe ser una organización transparente y comprometida con el desarrollo social de su comunidad» (ICOM, 2019). En esta definición se observa más un objetivo a conseguir que una descripción pragmática de una realidad ya alcanzada.

Por otra parte, podemos no dudar sobre qué instituciones entran en la actual definición, y sabemos que seguirán formando parte de la futura; pero ¿qué ocurre con aquellas que, por diversas razones, no encajan? ¿Cuándo comenzamos a considerar un museo como tal? ¿Qué factor determina la identidad del museo? ¿Su colección, su compromiso con la transmisión del conocimiento, su capacidad de producir pensamiento crítico? ¿Una combinación de todos estos elementos? Debemos comenzar a mirar a los márgenes de esta definición, a los problemas y las limitaciones que establece, para comprender los lugares hacia los que se está expandiendo, o podría expandirse el museo.

Es interesante, en este sentido, observar las diferencias entre las propuestas de definición enviadas al ICOM desde diversos lugares, en preparación para la conferencia: desde Irán, se propone que los museos deben «intentar elaborar dignidad humana y calidad de vida a través de la apreciación del amor, la paz, la igualdad y la naturaleza»; y desde Brasil, que «son procesos, y deben estar al servicio de la sociedad y de su desarrollo». Una bella propuesta mexicana nos dice que

el Museo se alimenta de la diversidad de formas culturales de la relación: sujetos colectivos, objetos-conocimientos significativos y memorias-activaciones; con el fin de resguardar, investigar y exponer expresiones artísticas así como la herencia cultural del pasado y en construcción. Organización comunal, privada, pública o mixta; abierta a los públicos; que puede o no institucionalizarse, sin fines de lucro y en permanente transformación para co-generar espacios-tiempos museales desde y para el ejercicio de libertades, en beneficio de las actuales, futuras generaciones y de Nuestra Madre Tierra para el buen vivir (ICOM, 2019).

En este artículo, querría centrarme en algunas de las ideas expresadas en estas definiciones; ideas que cuestionan conceptos básicos de la actual definición de museo y que se alejan



Animación realizada en la residencia Daisen Animation 2015

de su concepción más arquetípica. A pesar de parecer planteamientos utópicos y lejanos a las grandes e instauradas instituciones nacionales que solemos conocer como museos, pueden servir para acercarnos a algunas propuestas originales, que tienen mucho que aportar a la reflexión no solo de qué son los museos hoy, sino de qué podrían ser el día de mañana. Tras analizar con algo más de profundidad estas ideas, presentaré Itonami Daisen, una iniciativa que hila muchas de estas propuestas.

El primer concepto al que nos acercaremos es aquel del patrimonio inmaterial. A pesar de que esta idea fue oficialmente presentada y pasó a tomar un peso específico en la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* de la Unesco en 2003, su espíritu había tomado presencia mucho antes. Soledad Pérez Mateo defiende el importante

papel de *ICOFOM Study Series (ISS)* en el desarrollo de dicho concepto (Pérez Mateo, 2014: 24-27). De hecho, el número 32 de esta serie, el resultado editado del encuentro que se realizó entre Munich y Brno entre el 26 de noviembre y el 5 de diciembre de 2000, ya estaba dedicado al patrimonio intangible.

Detengámonos unos instantes en el texto «Vivre. S'inspirer du passé pour composer l'avenir» (Vivir. Inspirarse en el pasado para componer el futuro), que escribió Louise N. Boucher para esta publicación. En él subrayaba que «lo que da vida (al objeto) es la dimensión cultural que le otorgamos» (Boucher, 2000: 27), y hacía referencia al gesto, el conocimiento, el hecho de producir que se esconde tras cada objeto musealizado. La inmaterialidad, indicaba, no se encuentra solo en las prácticas escénicas como las danzas, las

músicas y los relatos orales, sino que también existe esa presencia de la vida en el rastro objetual derivado de ella.

Esta idea del rastro de la vida como patrimonio intangible o inmaterial resulta especialmente interesante para el caso que presentaré a continuación; sin embargo, la propuesta de Boucher se articulaba como una performatividad museológica íntimamente relacionada con el objeto patrimonializado, en el que éste, como objeto a conservar dentro de un contexto museológico, era activado junto con otras propuestas de artes vivas (Boucher, 2000: 27-33).

Otra contribución que conviene traer a colación era la de Ivo Maroevic, quien no negaba la dimensión inmaterial del patrimonio material, pero miraba con atención a todo aquello mucho menos físico y etéreo que conforma una cultura: «está compuesta de costumbres y creencias, estilos de vida y comunicación interpersonal, modales, ropas y hábitos dietéticos y toda una serie de rasgos y características de la vida social con una amplia escala de diversidad y aplicación» (Maroevic, 2000: 84). Esta propuesta extiende y flexibiliza la idea del patrimonio intangible hasta límites difíciles de precisar. Por una parte, aporta la riqueza de enfocar todas las vertientes de expresión cultural como parte de un patrimonio común; por otra, sin embargo, abre la puerta a la patrimonialización de cualquier tipo de rasgo cultural distintivo.

Una aportación fundamental será la de Laurajane Smith en su libro *Uses of heritage* (2006), en el que dará forma a la elástica propuesta de Maroevic, y propone una percepción del patrimonio que no es solamente material, ni tampoco relacionada en exclusiva a las celebraciones performativas comunales como puede ser el folklore; en su acercamiento, es en el uso comunitario del patrimonio donde se genera el valor, la transmisión y la renovación de cada universo cultural (Smith, 2006).

Así, retornamos a la idea de la vida: de un patrimonio vivido, performado no a través de prácticas coreografiadas y escenificadas para un ritual, sino a través de las relaciones diarias, de la comunicación entre generaciones y de la transmisión del conocimiento compartido. Podríamos decir que un patrimonio que no es vivido, no es patrimonio; recordar el museo como proceso que nos sugería la propuesta brasileña; y a continuación, realizar un pequeño cambio de dirección para incidir, desde otro ángulo igualmente apasionante, en la idea de una vida, en este caso, de una vida que merezca ser vivida.

En efecto, la definición ofrecida desde México nos hablaba de manera concisa del buen vivir, y retaba al museo a colaborar en su consecución. Pero ¿a qué se refiere esta expresión concreta?

El buen vivir es un concepto proveniente del Sumak Kawsay, una cosmovisión quechua que desde hace algunos años ha ganado preponderancia y visibilidad en la sociedad. En Colombia y Ecuador ha sido incluido dentro de la planificación nacional. De hecho, el Plan Nacional para el Buen Vivir de Ecuador, citando a René Ramírez, nos ofrece una rica definición de aquello a lo que se refiere el concepto:

La satisfacción de las necesidades, la consecución de una calidad de vida y muerte digna, el amar y ser amado, el florecimiento saludable de todos y todas, en paz y armonía con la naturaleza y la prolongación indefinida de las culturas humanas. El Buen Vivir supone tener tiempo libre para la contemplación y la emancipación, y que las libertades, oportunidades, capacidades y potencialidades reales de los individuos se amplíen y florezcan de modo que permitan lograr simultáneamente aquello que la sociedad, los territorios, las diversas identidades colectivas y cada uno -visto como un ser humano universal y particular a la vez- valora como objetivo de vida deseable (tanto material como subjetivamente y sin producir ningún tipo de dominación a un otro) (Ramírez, *Igualmente pobres, desigualment*



Aprendiendo el Daisen Ondó

*ricos*, Editorial Ariel: Quito, p. 387, citado en Gobierno de Ecuador, 2009: 6).

Este conocimiento proveniente de las culturas indígenas ha resultado de gran inspiración para todo un campo, el de la economía feminista, que ha adoptado dicho planteamiento como base desde la que proponer una más justa construcción de las relaciones sociales. Partiendo de una reflexión postcolonial y crítica con el capitalismo último, y muy cercana al ecofeminismo, la economía feminista se plantea de qué manera podemos organizar la sociedad no al servicio de la producción capitalista, sino poniendo la vida en el centro de nuestro sistema y como su máxima prioridad. Esta vida, por supuesto, no se entiende en términos de mera supervivencia, sino que es deudora del Buen Vivir, y así lo reconocen muchas autoras, como

Amaia Pérez Orozco, quien utiliza una variante del término latinoamericano y se refiere a «una vida que merezca ser vivida» pero subraya la aportación de los pueblos indígenas americanos en la elaboración de su propuesta (Pérez Orozco, 2014: 26).

Nos encontramos, por lo tanto, con la reivindicación de una vida en consonancia con la comunidad; donde la calidad de disfrute, la posibilidad de aprendizaje y la relación con la naturaleza sean fundamentales. Mirado desde una concepción tradicional de museo, plantear esta visión como su objetivo a lograr parece muy alejado de su definición tradicional: ¿en qué ayuda la conservación del patrimonio a ayudarnos a vivir mejor? ¿Cómo se establece la relación entre el conocimiento producido por los objetos y el fortalecimiento de las



Actividades de GaGaGaGakkō

relaciones comunitarias? Y al mismo tiempo, ¿acaso no deseamos quienes trabajamos en este campo que los museos sean un espacio de florecimiento personal e intelectual? ¿No consideramos que estos espacios, estos objetos y sobre todo, los discursos que se construyen en torno a ellos tienen un enorme potencial de crear identidad y relaciones comunales?

A continuación, propongo explorar un proyecto que quedaría en los márgenes de la concepción de museo con la que contamos, puesto que, al no haberse llegado a un acuerdo en el Congreso del ICOM, esta institución mantiene la definición que he presentado al principio del apartado. Observar este proyecto como un museo es un ejercicio algo arriesgado, pues no queda clara cuál es su colección y, sobre todo, si esa colección es permanente. Su organización dista mucho de ser institucional y, sobre todo, sistemática. Sin embargo, es ca-

paz de articular un patrimonio vivido y vivo, ágil y en movimiento para, por una parte, hacer material lo inmaterial, y hacer (per)vivir los conocimientos patrimoniales en el presente; y por otra parte, contribuir de una manera destacable a esa concepción del buen vivir, o de la vida que merece ser vivida.

### **Daisen. Vivir el patrimonio, ejercer el buen vivir<sup>1</sup>**

Itonami Daisen se encuentra en el municipio del mismo nombre situado en la provincia de Tottori, al oeste del país, junto al Mar del Japón.

<sup>1</sup> Pude realizar esta investigación sobre Itonami Daisen durante una estancia en Keio University, Tokio, gracias al apoyo del programa José Castillejo para jóvenes doctores del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Toda la información proviene de mis dos visitas a Daisen, cada una de tres días, en abril y mayo de 2018; y de la entrevista mantenida con Shiho Oshita Beday en Daisen, el 20 de mayo de 2018.

Se trata de una propuesta difícil de clasificar: es, a la vez, una residencia para animadores y artistas; una escuela creada para transmitir conocimientos tradicionales a los niños; un centro comunal con un café; una fiesta comunitaria. Y al mismo tiempo podría ser un fascinante ejemplo de museo de patrimonio inmaterial, puesto que su objetivo consiste en mantener vivos, conservar, transmitir y mostrar toda esa serie de conocimientos y formas de organización social.

Para comprender el nacimiento de este proyecto, es necesario volver la vista atrás, a la historia más reciente de Japón. Tras el desastre de Fukushima, e impulsadas por la escasez de información sobre el estado de la central nuclear y el grado de contaminación derivado de ella, fueron muchas las personas que decidieron alejarse de la costa este del país y trasladarse a zonas más rurales en la costa del Mar de Japón. La apuesta por estas zonas rurales no responde solo a criterios geográficos: como explica Atsushi Miura en su análisis de la sociedad de consumo en el archipiélago nipón (2014), los efectos de la crisis económica de los 90, reforzados por la catástrofe natural y nuclear de 2011, han llevado a una parte de la sociedad japonesa a plantearse cuestiones fundamentales sobre su relación con el consumo capitalista y la utilización de los recursos naturales. Son muchas las personas que, conscientes de las lógicas explotadoras del sistema neocapitalista en las grandes urbes del país, han decidido trasladarse a zonas rurales, más baratas, y donde las relaciones comunales se mantienen más vivas. No sería exagerado decir que estas personas han decidido apostar por una vida que merezca vivirse, por lugares en los que el trabajo no es el único parámetro de valoración social, y donde la convivencia con el resto de la sociedad y con la naturaleza constituye un requisito fundamental de la existencia.

Este deseo de recuperación de la ruralidad coincidió con una serie de ayudas del gobier-

no japonés creadas para fomentar la repoblación de zonas rurales, en un intento de hacer frente a uno de los grandes problemas del país: la diáspora generalizada de las generaciones más jóvenes hacia las grandes ciudades, y el despoblamiento y envejecimiento del entorno rural. Así, numerosos jóvenes y familias que vivían hacinados en minúsculos y carísimos apartamentos, vieron la oportunidad de adquirir o alquilar casas espaciales y baratas en tranquilos pueblos, o de establecer sus propios negocios, y cambiar así su forma de vida de manera radical.

Una de estas personas fue Shiho Oshita Beday. Tras dos décadas viviendo y trabajando en diferentes lugares del mundo, el último de ellos Tokio, decidió regresar a su pueblo natal en 2012. Daisen, un pueblo de aproximadamente 16.000 habitantes dispersos en diferentes aldeas en una zona rural que se extiende entre la montaña y la costa, había sido uno de los lugares en sufrir la despoblación generalizada del país. A su regreso, Oshita Beday se encontró con muchas casas tradicionales abandonadas, pero con una cultura rica y un sentido de comunidad más arraigado que en las grandes ciudades. Tomando en cuenta estas características y acogiendo a las ayudas para rehabilitación y formación de nuevas propuestas culturales, planteó el proyecto de residencias Itonami Daisen, para invitar a artistas de la animación de todo el mundo a realizar estancias de creación en este particular lugar.

Si no lo observamos con atención, Itonami Daisen podría parecer una residencia creativa similar a muchas otras en el mundo, y muy lejana a la idea de museo que queremos proponer: podría limitarse a una estancia de entre uno y tres meses de artistas, principalmente relacionados con la animación, pero a menudo de otras disciplinas, que trabajan en este entorno para realizar una nueva obra. Sin embargo, hay dos razones, relacionadas entre



Actividades de GaGaGaGakkō

sí, que hacen de esta residencia un proyecto diferente. La primera consiste en el objetivo de conservar, mostrar y transmitir las prácticas y conocimientos tradicionales de la localidad; la segunda, la forma en que se reafirman las relaciones sociales construidas a partir de estos conocimientos, que pasan ellas mismas a constituir una nueva forma de patrimonio inmaterial.

El primer paso de Oshita Beday para mantener un conocimiento local se relacionó con la carpintería tradicional en madera. Mientras buscaba un espacio físico para la residencia, localizó en una de las aldeas del municipio un viejo edificio de madera abandonado, un antiguo hospital. Contactó con un carpintero local, especialista en técnicas tradicionales, que había manifestado gran interés por rehabilitar la construcción, y le propuso un proyecto comunitario: negociarían la cesión del uso del edificio a la comunidad de vecinos; lo restaurarían con trabajo comunitario dirigido

por el carpintero; montarían un pequeño bar, gestionado a turnos por los vecinos unos días a la semana, una sala de exposiciones y una sala de tiempo libre en la que estar con niños y realizar reuniones; y, finalmente, en el segundo piso residirían los artistas animadores.

Mabuya, el nombre con el que bautizaron al precioso edificio rehabilitado y que abrió sus puertas en 2013, es un recurso común. En cierta manera, cumple con el requisito de los ecomuseos de estar gestionado desde y para la propia comunidad. Es la comunidad de vecinos la que decide en conjunto las reglas de su utilización; ofrece un lugar al que las personas mayores que viven solas, una situación muy habitual en Japón, puedan acudir y reunirse con otra gente, que a su vez se asegura de que se encuentran bien, y les pueden prestar ayuda cuando lo necesitan. También proporciona un espacio para que niños y niñas jueguen juntos en los fríos meses de invierno.



Actividades de GaGaGaGakkō

Hasta aquí, podríamos estar hablando de un centro cívico, que desde luego podría resultar fundamental como lugar de activación social de este entorno, pero no tenemos por qué comprender como museo. Para empezar, podríamos preguntarnos cuál es su patrimonio y su colección. Y podríamos respondernos que lo primero que se ha mantenido y que se preserva gracias a Mabuya es un bello ejemplo de arquitectura tradicional histórica, que corría el riesgo de desaparecer. Pero no solo el edificio estaba en riesgo de desaparición; también lo estaba el conocimiento sobre el tratamiento de los materiales y las técnicas de construcción tradicionales, que gracias a este proyecto se han actualizado y transmitido, con cariño y respeto, a nuevas generaciones.

La carpintería tradicional fue un primer paso: a continuación, la sala dedicada a realizar pequeñas exposiciones pasó a albergar muchas muestras sobre técnicas y

saberes tradicionales. El centro cuenta con una administración escogida entre los y las vecinas, que escoge las propuestas que se van a realizar. En el momento de mi visita a Mabuya, por ejemplo, se podía visitar una exposición de tintes *shibori*, una técnica textil tradicional japonesa que se realiza principalmente con índigo y que era utilizada, en sus diferentes variantes, como modo de decoración de todo tipo de ropas. En la exposición, una artesana mostraba sus piezas, los materiales con las que las había realizado, explicaba los procesos e incluso ofrecía la posibilidad de probarse un vestido de viaje de samurái confeccionado siguiendo esta técnica.

Un elemento que querría destacar de Mabuya y del Itonami Daisen en general, sin embargo, consiste en no centrarse exclusivamente en la conservación del patrimonio material, sino en la gran importancia que otorgan al conocimiento y las tradiciones inmateriales. Por

ello, se considera fundamental que el espacio sea un centro de encuentro entre generaciones mayores y más jóvenes, que puedan intercambiar sus experiencias, y que hagan que la transmisión y la conservación de ese conocimiento no quede estancada en grabaciones orales recluidas en archivos, o en informes antropológicos: en Mabuya, los niños y las niñas aprenden a hacer *shibori* con la artesana local, aprenden su importancia histórica, y valoran su relevancia como vehículo de construcción de una cultura común. La conservación se lleva a cabo a través de la transmisión intergeneracional, haciendo que estas prácticas no queden patrimonializadas como objetos representativos de técnicas extintas, sino como parte de una comunidad aún viva.

Por supuesto, este intercambio y esta transmisión implica también una actualización de dichas tradiciones, puesto que el flujo se retransmite tanto desde las tradiciones hacia el presente como del presente a las tradiciones. Como bien explica el planteamiento del patrimonio crítico, el patrimonio no nos habla del pasado, sino del presente, es decir, de las maneras en que nuestra sociedad actual se relaciona, hace uso y pone en prácticas los conocimientos que ha ido recibiendo del pasado. (Smith 2006: 3; Silverman, Waterton, y Watson, 2017: 4). Así, las técnicas tradicionales se cruzan en Itonami Daisen con otro tipo de tecnologías y planteamientos que traen las diferentes formas de ser y hacer al ahora, y conviven técnicas desarrolladas hace cientos de años con aparatos que hace una década no existían.

Este intercambio se ve reflejado, por ejemplo, en muchos de los trabajos resultantes de la residencia. Es el caso de Chunky Matsumoto, que realizó una animación de la historia del edificio de Mabuya; o de Stefano Buri, cuyos personajes reflejan a diferentes habitantes de Daisen, combinándolos con historias y mitologías locales. Ambas son formas de contar, de transmitir y de mantener una historia común a través de nuevas formas de creación contemporánea, que entretejen tiempos históricos.

Al mismo tiempo, establecen otro hito en el relato de esa historia, al documentar de manera artística la propia existencia del proyecto, como en el caso de Matsumoto.

Aunque el objetivo de Shiho Oshita Beday era en principio la creación de la residencia, el éxito y la repercusión comunal de esta primera experiencia sirvieron de inspiración para proseguir el proyecto en otras vertientes. Viendo el efecto revitalizador que la recuperación y activación de Mabuya había tenido sobre la aldea, y la importancia de los saberes tradicionales para una relación sostenible con el medio natural y social, decidió recuperar un antiguo edificio abandonado en otra de las aldeas de Daisen, y convertirlo en un centro de actividades para niñas y niños. De nuevo se restauró el edificio a través de trabajo comunitario y se abrió bajo el nombre de GaGaGaGakkō (la escuela GaGaGa). Su programación, que no es continuada sino puntual y se extiende principalmente durante los meses cálidos y templados y en los fines de semana, es un buen ejemplo de la ecología de saberes propuesta por Boaventura de Souza Santos (2018:114). Esta propuesta intenta deconstruir la jerarquía de saberes comúnmente establecida y ratificada por los museos, en los que raramente se encuentran, en un mismo espacio, conocimientos científicos y sabiduría popular, creación artística y arqueología experimental.

Así, en GaGaGaGakkō pueden mezclarse talleres básicos de animación impartidos por artistas residentes en Itonami Daisen, cursos para aprender a diferenciar y recolectar hierbas en el monte Daisen, talleres dedicados a realizar canoas con cortezas de árboles autóctonos, sesiones de danza contemporánea o clases impartidas por arqueólogos sobre cómo vivían los habitantes de Daisen en la prehistoria. Todo ello, sin necesidad de explicitar o de justificar las relaciones entre unas y otras prácticas, sino englobándolas dentro del acervo cultural del valle en todas sus épocas históricas.



Daisen Ondō en el festival Wawawa

Nos encontramos, por lo tanto, ante un planteamiento muy unido al ecosistema, la historia y las tradiciones del valle, y con una importante vertiente creativa. Ofrece una actualización de conocimientos antiguos y no reglados, los hace convivir con otro tipo de saberes más sistematizados. A través de estas experiencias, se ponen en valor los diferentes saberes del lugar y se refuerza la idea de que constituyen un bien común y compartido, que no debe perderse, sino que debe cuidarse para poder transmitirlo a las próximas generaciones, y que incluso puede actualizarse. Junto con esta transmisión crítica, se refuerza el sentido de empoderamiento de varias personas mayores a las que, mediante la impartición de cursos, se hace sentir que sus conocimientos son válidos y necesarios, y que con ellos contribuyen a una vida mejor para toda la comunidad.

Finalmente, el proyecto que probablemente mejor resume las ideas y actuaciones desarrolladas hasta ahora por Itonami Daisen en su constelación de propuestas consiste en la elaboración del Daisen Ondō por parte de Chunky Matsumoto. El ondō es un tipo de ritmo tradicional de Japón. Se trata de la métrica más habitual en las canciones relacionadas con una localidad, los «himnos locales» que se bailan en la celebración del Obon, una festividad para recordar a los ancestros. Por lo general, solo las grandes ciudades cuentan con un Ondō, y es especialmente conocido el de Tokio. Como los himnos nacionales, este tipo de canciones ejercen una labor simbólica importante en el reconocimiento de los habitantes con el lugar que habitan, ya que afianzan una sensación de orgullo comunitario compartido.

Matsumoto apreció una fuerte identidad común en Daisen que, sin embargo, no contaba

con una expresión propia. Podríamos afirmar que existía una red social tejida sobre unos valores compartidos; sin embargo, éstos no habían sido claramente visibilizados a través de alguna forma simbólica. Como ocurre a menudo con los comunes inmateriales (saberes, redes de trabajo y cooperación), el hecho de no contar con una organización institucionalizada que represente la fuerte identidad común existente, hace que ésta aparezca ante los mismos sujetos como secundaria, anecdótica.

Aquí irrumpe la idea de museo de manera muy interesante. Por una parte, crear un museo que recoja, salvaguarde y articule estos saberes y los convierta en un sistema de identificación reconocido puede paliar la vulnerabilidad de estos comunes inmateriales. Y sin embargo, sabemos que la forma de museo con la que contamos actualmente tiende a extraer lo que conserva de las redes de la vida, y fosilizarlo y alienarlo de su propio contexto de acción. ¿Podemos arriesgarnos a afirmar que el hecho de no contar con tal tipo de institución dominante permite, en cierta manera, que cada habitante de Daisen siga sintiendo como parte de su responsabilidad el mantenimiento de estas costumbres, de estos saberes y de estos lazos? ¿No debemos reflexionar sobre la forma en que los museos, como instituciones, a veces acaparan la responsabilidad del mantenimiento del patrimonio de manera que sus propios usuarios y usuarias, aquellas personas que lo mantienen vivo a través de su uso, no se sienten sus depositarios ni son conscientes de su fundamental labor de salvaguarda? Hemos observado en muchas ocasiones que cuando los patrimonios naturales, culturales y materiales son abandonados por las instituciones, son las comunidades las que se organizan en torno a ellas, las revalorizan y cuidan de su persistencia<sup>2</sup>. En

2 Existen múltiples ejemplos: desde la salvaguarda de las lenguas catalana, vasca y gallega durante el franquismo, hasta los movimientos indígenas en América Latina pidiendo el respeto para su entorno natural; los indígenas brasileños frente a la destrucción por parte del estado del Amazonas; o movimientos populares como el de Tabacalera Madrid que se apropian de patrimonio abandonado para su revitalización.

cambio, cuando las instituciones se convierten en únicas valedoras de la salvaguarda patrimonial, se corre el riesgo de perder el sentido de común con que cuentan estos bienes, y que se delegue en las instituciones todas las labores, dejando de sentir como parte de la propia vida gran parte del patrimonio.

La propuesta de Matsumoto surgió de manera espontánea en una de sus estancias en la localidad, como respuesta a este fuerte movimiento revitalizador del patrimonio vivo de Daisen. Consistió en crear un ondō para el municipio, es decir, una forma de reconocimiento simbólica que mostrara la identidad compartida creada en torno a las redes de colaboración del pueblo. Desde su creación, no se buscaba ningún tipo de institucionalización de la propuesta: no se presentó al municipio como himno oficial, sino que se planteó como una canción más que se podría compartir entre las personas implicadas en el proyecto. Compuso una letra y una melodía simple, y él mismo colaboró con varias personas implicadas en Itonami Daisen en la creación de una coreografía que podía ser bailada en las fiestas locales, puesto que el baile es parte fundamental en la performance comunitaria de este tipo de creaciones musicales.

Como reconoció Shiho Oshita Beday, la idea tuvo un gran éxito y el nivel de identificación de la población con el Daisen Ondō superó todas las expectativas. Tras presentarlo en un par de talleres, se recibieron numerosas peticiones para difundirlo en las escuelas y asociaciones; se celebró una fiesta en la que se impartió una clase y se bailó en grupo. Las profesoras de las escuelas pidieron una sesión para aprender la coreografía, con el objeto de enseñársela posteriormente al alumnado. Hoy es el día en que el Daisen Ondō se representa en muchas de las fiestas de la localidad, y se transmite en las escuelas junto con la mitología local y otras costumbres vernáculas. Se ha convertido en una fuente de satisfacción y orgullo para la población de Daisen.



Exposiciones y conciertos en el Itonami Daisen Festival en Nagata, 2018

## Concluimos

Itonami Daisen, a día de hoy, no es un museo. Shiho Oshita Beday no lo identifica con esa definición, e incluso muestra una cierta apatía al responder a preguntas sobre el modo en que definiría su propuesta. No siente la necesidad de definirla, sino que siente la necesidad de llevarla a cabo. Sus objetivos consisten en aportar a su comunidad la posibilidad de mantener con vida una serie de costumbres, ideas, sabidurías, formas de hacer y de organizarse que pueden provenir del pasado, pero que se actualizan persistentemente a través de su realización continuada y compartida.

Itonami Daisen no cuenta con ningún patrimonio material: Mabuya es un edificio

cedido en uso al ayuntamiento, y lo mismo ocurre con GaGaGaGakkō. Muchas de las actividades que organiza el proyecto se llevan a cabo en edificios municipales (algunos de los cursos, las presentaciones de las animaciones realizadas en la residencia), o incluso privados (conciertos, encuentros y presentaciones se realizan a menudo en casas, tiendas y almacenes de los vecinos). Sin embargo, gestiona y mantiene con vida un ingente patrimonio inmaterial. Este patrimonio cuenta con muchos elementos que, a lo largo de los siglos, han proveído de buen vivir a los habitantes del valle: sabidurías ancestrales, como el uso de los recursos naturales del valle para alimentación,

transporte y soluciones medicinales; técnicas, como la carpintería tradicional, el teñido de tejidos o la cerámica; relatos mitológicos y religiosos, que han creado una imagen común de la identidad de la región y han alimentado su vida espiritual. Sin embargo, la mirada hacia la vida que merece ser vivida no se centra en el pasado, sino que incluye, y cruza con las anteriores, nuevas formas de mirar al presente, como las tecnologías digitales, la animación o la música y la danza contemporáneas.

Pero sobre todo, un patrimonio que el proyecto guarda con especial cariño y cuidado es la red de relaciones sociales que se construye en torno al mantenimiento de todas estas sabidurías y formas de hacer; el hilo comunal que se teje entre una serie de sujetos conscientes de ser depositarios de algo valioso. Oshita Beday ha conseguido con su propuesta algo con lo que sueñan todos los museos: que las personas que hacen uso de ese patrimonio lo sientan suyo, se responsabilicen de él de manera común, y sean conscientes de que, a través de su mantenimiento con vida, de su encuentro continuo con la comunidad y con el presente, es como el patrimonio cobra sentido.

Por ello, Itonami Daisen es un museo ideal del futuro, un museo que no se define mediante las paredes que establecen sus límites, ni mediante las colecciones que atesoran lejos de la mirada del público. El museo del futuro, aquel al que no conseguimos dar una definición, debe tener su corazón en las relaciones comunales que permiten la pervivencia del patrimonio, sea éste material o inmaterial, y dirigirse hacia la consecución de vidas que merecen ser vividas, del buen vivir, a través de estas relaciones de comunidad y patrimonio. Debe centrar sus recursos no tanto en la conservación, sino en la activación de este patrimonio, para que no muera encerrado en sus almacenes. Y debe pensar en la función de ese patrimonio en la actualidad, en cómo el pasado que representa continúa vivo a día de hoy,

y en cómo influye, y cómo podría influir, para enriquecer la vida de los sujetos y las comunidades a las que representa.

El museo ideal del futuro también debe replantearse la segregación por tipos de conocimientos, por jerarquías académicas y por procedencias geográficas. Sin renunciar a la especialización, debe abrir los ojos a cómo una animación puede hablarnos de mitología, como las hierbas del campo pueden hablarnos de gastronomía y cómo la danza contemporánea puede ayudarnos hoy a colocar nuestro cuerpo en espacios creados hace siglos.

Por otra parte, el museo ideal debe hablarnos de diferentes temporalidades. Debe dejar de dar prioridad a la fracturación de su cronograma a través de exposiciones, y pensar en los tiempos propios de sus proyectos; darles vida y visibilidad mientras existen, en forma de procesos comunitarios, y no solo cuando están listos y vestidos para salir a la fiesta. Estas temporalidades deben cruzarse con las vidas de las comunidades a las que este museo se enfoca, y no con los flujos globales del turismo y la producción.

Y finalmente, este museo ideal nos dice que tal vez nunca lleguemos a definirlo, porque tal vez su definición deba ser la propia flexibilidad en los saberes, los tiempos y las redes; que tal vez la idea de permanencia, tan presente en la definición histórica del museo, deba ser la primera en disiparse. Y tal vez, como Shihō Oshita Beday, deba preocuparnos más qué vamos a hacer en los museos del futuro, con quién vamos a hacerlo, y no tanto cómo vamos a definirlos.



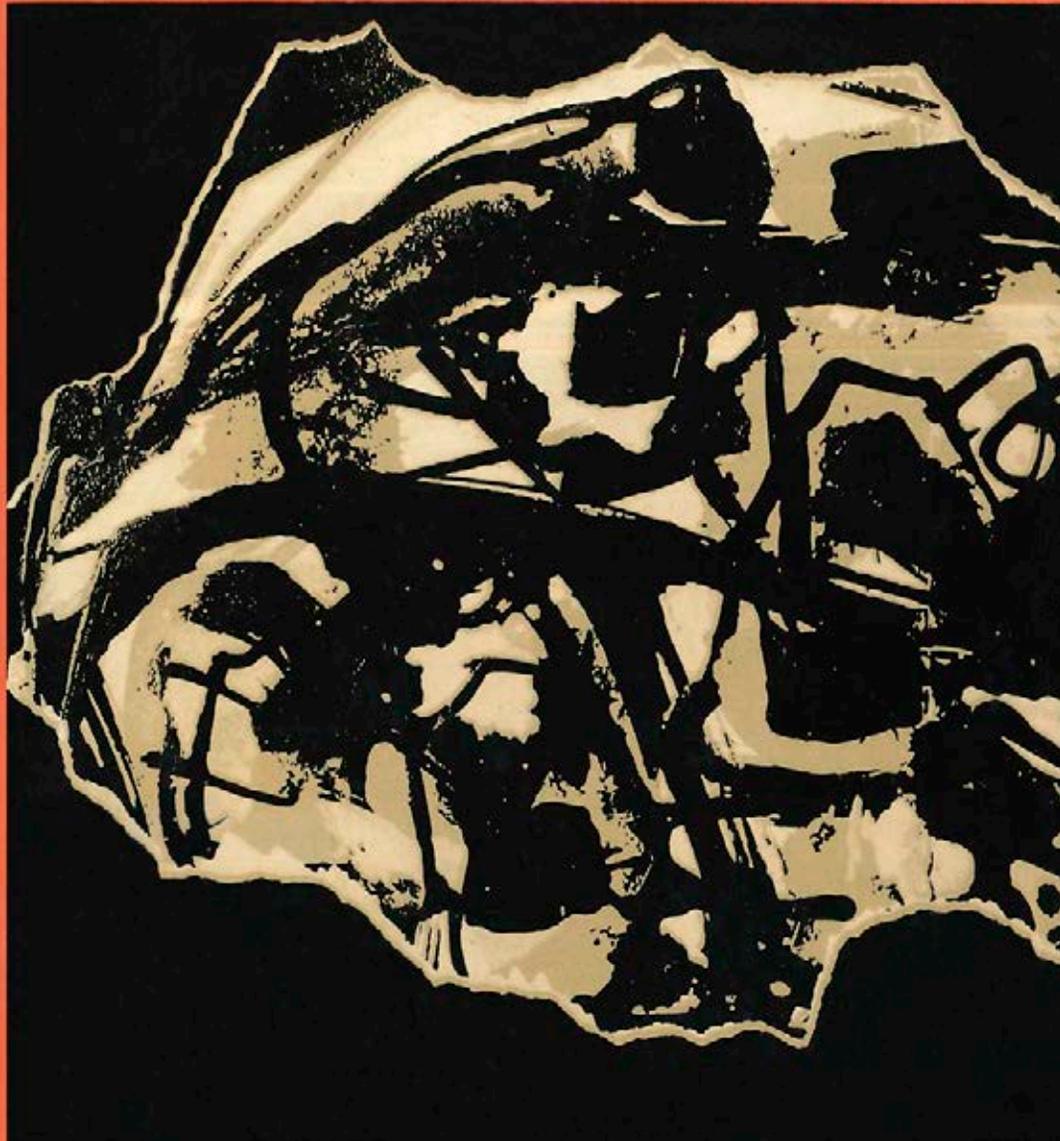
Yabuta Kana, colaboradora del festival, Chunky Matsumoto, artista, y Shiho Oshita Beday, organizadora, en el Daisen Itonami Festival

## REFERENCIAS / BIBLIOGRAFÍA

- BOUCHER, Louise N. (2000) «Vivre. S'inspirer du passé pour composer l'avenir», *ISS*, 32, 27-34.
- GOBIERNO DE ECUADOR (2008) *Plan nacional para el Buen Vivir*, Gobierno de Ecuador: Quito.
- ICOM (2017) «El reto de revisar la definición de museo», <https://icom.museum/es/news/the-challenge-of-revising-the-museum-definition/> [01/09/2019].
- ICOM (2019) «Creación de la nueva definición del museo: ¡más de 250 propuestas a descubrir!», <https://icom.museum/es/news/la-definicion-del-museo-la-columna-vertebral-del-icom/> [01/09/2019].
- MAROEVIC, Ivo (2000) «Museology and the Intangible Heritage together against the Traditional Museum or Are we returning to the Original Museum», *ISS*, 32, 2000, 84-90.
- MIURA, Atsushi (2014) *The rise of sharing. Fourth-stage consumer society in Japan*, Tokio: Itcb international library trust.
- PÉREZ MATEO, Soledad (2014) «¿Categorizar lo inmaterial? El patrimonio cultural inmaterial y las casas museo españolas», *Revista Electrónica del Patrimonio Histórico*, 15, 23-52.
- PÉREZ OROZCO, Amaia (2014) *Subversión feminista de la economía*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2018) *Una epistemología del sur*, Clacso coediciones, Siglo XXI: Buenos Aires.
- SILVERMAN, Helaine, WATERTON, Emma, Y WATSON, Steve (2017) «An introduction to heritage in action», en SILVERMAN, Helaine, WATERTON, Emma, Y WATSON, Steve (eds.), *Heritage in Action: Making the Past in the Present*, Cham: Springer, pp. 3-18.
- SMITH, Laurajane (2006), *Uses of heritage*, New York: Routledge.

Fotografías cedidas por el Daisen Itonami Festival

*JOSÉ M. MORENO GALVÁN*  
**AUTOCRÍTICA  
DEL  
ARTE**



Libro de José María Moreno Galván. Barcelona: Península, 1965

# EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: LA CRÍTICA DE ARTE COMO MEDIACIÓN

*THE JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN MUSEUM  
OF CONTEMPORARY ART:  
ART CRITICISM AS MEDIATION*

Miguel Ángel Rivero Gómez  
*Universidad de Sevilla*

Resumen El presente artículo tiene como protagonista al Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, de La Puebla de Cazalla (Sevilla). Se trata de un particular museo al estar dedicado a un crítico de arte y no a un artista, como es habitual. Este proyecto, sin embargo, alcanza una alta dosis de coherencia precisamente por eso. Porque entre las funciones de los museos está la divulgación de los contenidos que alberga, facilitando su acceso y comprensión al visitante. Y porque esa es asimismo la labor del crítico de arte, que asumió con todas sus consecuencias José María Moreno Galván, acercando al público a la comprensión y convivencia con el arte de su tiempo.

Palabras clave Museo Arte Contemporáneo Moreno Galván, crítica de arte, mediación.

Abstract This article focuses on the José María Moreno Galván Museum of Contemporary Art, in La Puebla de Cazalla (Seville). It is a particular museum, as it is dedicated to an art critic and not to an artist, as it may be usual. This project, however, is highly coherent precisely for that reason. That is, content dissemination, facilitating access and understanding to visitors, is among the functions of museums. And this is also the work of the art critic, as José María Moreno Galván fully assumed, bringing the public closer to understanding and living with the art of his time.

Keywords José María Moreno Galván Museum of Contemporary Art, Art Critic, Mediation.

## ¿Un museo dedicado a un crítico de arte?

En España, entre las décadas de los 80 y 90 del siglo xx, se vivió una verdadera fiebre de creación de espacios dedicados al arte contemporáneo. Ciudades y pueblos se embarcaron por doquier a la carrera del progreso desde la puesta en marcha de una Fundación, Centro o Museo de Arte Contemporáneo. En muchos casos, se aprovechaba la coyuntura para rendir homenaje y conservar el legado del artista local o arraigado en su solar: Zuloaga, Sorolla, Picasso, Dalí, Vázquez Díaz, Miró, José Guerrero, Tàpies, Pablo Serrano, César Manrique, Vela Zanetti, Guinovart... En otros casos, los menos, no ha sido un artista sino un crítico de arte quien ha dado nombre al espacio, como sucede con el Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés, el Centro Damián Bayón o el Museo de Arte Contemporáneo José María Galván. Puede resultar hasta paradójico que sea un crítico quien dé nombre a un museo o centro de arte, y que su concepción misma del arte sea la que articule la colección y el programa expositivo. Pero si nos detenemos a pensarlo, se trata de algo cargado de sentido, sobre todo, si tenemos en cuenta la función del crítico de arte como mediador, cuya misión ha de consistir en agrietar los diques que separan al público de las manifestaciones artísticas de su tiempo. Esa ha de ser también, al fin y al cabo, una de las funciones de los museos de arte contemporáneo, donde la relación con el público se torna más compleja que en cualquier otro museo, al sentir el espectador constantemente desafiada su comprensión, y donde por tanto se hace más necesaria la mediación entre las obras de arte y el público. Además, en el caso de José María Moreno Galván, que es el que nos ocupa aquí, su práctica de la crítica de arte se caracteriza por su firme intención de acercar al pueblo a la comprensión del arte, en especial, del arte contemporáneo. Él mismo explicita cuál ha de ser la función del crítico en una entrevista de la

revista *Artes*: «La labor del crítico no creo que sea la de modificar el arte, sino la de ayudar a su comprensión. Yo he tratado de explicarlo, no de modificarlo. A los artistas y a algún sector del público es posible que yo le haya dado alguna pauta para esa comprensión» (Moreno Galván, 1964: 3). Por tanto, el que Museo de Arte Contemporáneo de su pueblo natal lleve su nombre es algo cargado de coherencia y de sentido, pues desde ahí seguirán operando su espíritu y su memoria en la divulgación y el acercamiento de las gentes a las artes de su propio tiempo.

## La disociación entre artistas y público, y el papel de la crítica de arte

Una de las cuestiones capitales que atañe al arte del siglo xix en adelante ha sido su creciente distanciamiento respecto al público; distanciamiento que ha marchado en paralelo al proceso de conquista de la «autonomía» del arte. Con la aparición de las vanguardias artísticas a comienzos del siglo xx, esa disociación entre los artistas y el público no hizo sino agudizarse, a pesar de que las diferentes corrientes acompañaron sus prácticas artísticas con un importante *corpus* de manifiestos y de que uno de sus objetivos era precisamente quebrar la escisión existente entre el arte y el pueblo, abierta por el esteticismo del xix. Se trataba de que el arte asumiese un compromiso con su presente y con el nuevo mundo que empezaba a vislumbrarse, lo cual exigía romper con la tradición y liquidar los residuos del arte clásico, para así abrir paso a nuevos lenguajes. Un arte nuevo para un mundo nuevo. Había que derrocar al arte institucional burgués y dinamitar su entramado. Esa era, según Adorno, la misión del arte moderno: liberar la obra de las ideas de unidad y totalidad desde la «deslimitación», y hacerla capaz de acoger lo dispar y lo difuso. En ese recorrido, sin embargo, a los artistas, críticos y teóricos del arte no los acompañó el público, menos aún el pueblo.



Interior del Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván

Al contrario, aumentaron las distancias entre ambos, tanto en las vanguardias históricas como en las de la segunda mitad del siglo xx.

Llegamos al siglo xxi y las barreras del arte contemporáneo siguen en pie, de manera que la lejanía de los artistas con el público se traduce en una actitud de desconfianza por parte de este, cuando no de menosprecio e indignación. Pierre Bourdieu, al analizar esta cuestión en *El sentido social del gusto*, habla de «la animadversión con respecto a la creación contemporánea que hoy se manifiesta cada vez con más frecuencia» (Bourdieu, 2011: 20). Su hipótesis consiste en que «la crisis del arte es probablemente una crisis de creencia», pues el arte se ha convertido en «un objeto de creencia». El museo mismo, dice, «es como una iglesia: es un lugar sagrado», donde se rinde culto a las obras de arte por el mero hecho de hallarse en ese sagrado lugar (Bourdieu, 2011: 26-27). ¿Dónde está entonces la razón de esa

«animadversión» hacia el arte contemporáneo? Bourdieu rechaza la tesis impuesta desde la crítica más conservadora de que al pueblo no le atrae el arte moderno. El problema radica, dice, en que «no se ha hecho nada para desarrollar la *libido artística*, el amor al arte, la necesidad del arte, que es una construcción social, un producto de la educación» (Bourdieu, 2011: 32). Es decir, no se han puesto a disposición del pueblo los códigos de acceso a ese nuevo arte: «los instrumentos de conocimiento –la competencia–, y de reconocimiento –la creencia, la propensión a admirar como tal (una admiración puramente estética) lo que está socialmente designado como admirable–» (Bourdieu, 2011: 31). De este modo, concluye su análisis señalando:

Así, por un lado, está el hecho de la desigual distribución de los medios de acceso a la obra de arte [...] y por el otro, está el hecho de que el

mundo en el cual se produce el arte, por su propia lógica, se aleja aún más del mundo común. La ruptura, que es sin duda muy antigua, se ha tornado dramática desde el momento en que el campo artístico ha comenzado a volverse hacia sí mismo y devenir reflexivo, [...] Así, las expectativas del público [...] se alejan siempre más de lo que proponen los artistas que, inmersos en la lógica autónoma del campo, cuestionan sin cesar las categorías de percepción comunes... (Bourdieu, 2011: 32-33).

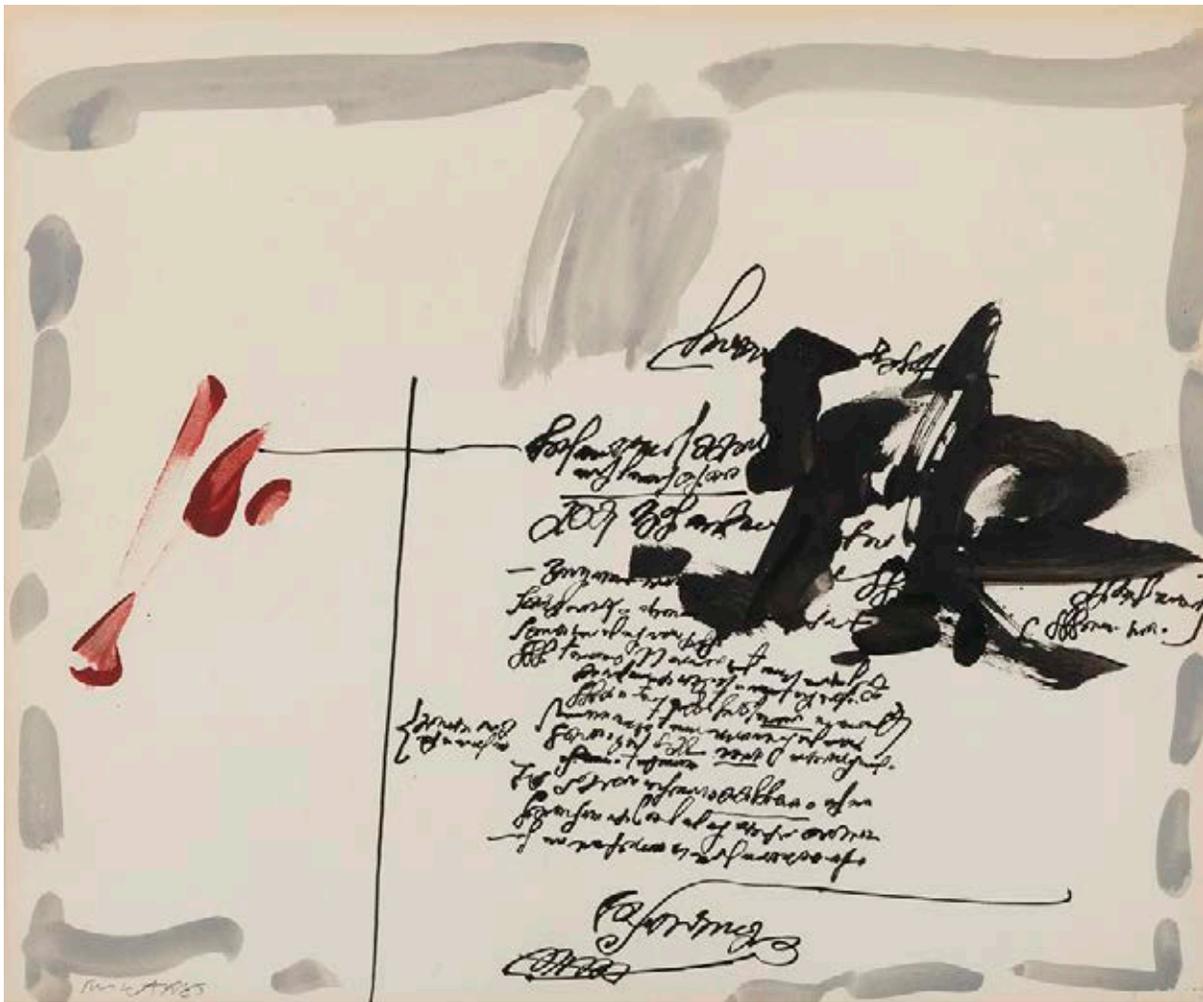
También ha abordado esta cuestión José Jiménez, quien desde una línea próxima hace recaer la responsabilidad del distanciamiento del público respecto al arte contemporáneo sobre los mismos artistas, pero también sobre críticos, conservadores, comisarios, teóricos del arte, medios de comunicación y, especialmente, sobre los museos, que parecen vivir «de espaldas» a las gentes a las que se deben. Señala, no obstante, otra línea de explicación a este «divorcio entre el arte y el público», y al sentimiento de «estafa» que se despierta en el espectador al no ser capaz de comprender las obras que tiene ante sus ojos. Adonde apunta es al tópico moderno de que «el arte se basta a sí mismo», sin necesidad de ningún apoyo externo. A juicio de José Jiménez

... esto no solo no es así hablando del arte contemporáneo, sino que tampoco lo ha sido nunca. [...] Todas las prácticas y actividades artísticas, no solo han estado siempre ubicadas en contextos culturales e históricos muy concretos, en los que se determinaban sus límites y horizonte, sino que *el perfil de esos contextos se ha establecido siempre desde el lenguaje, a través de construcciones interpretativas, teóricas*. El arte nunca se bastó «a sí mismo», [...] Por el contrario, las obras y propuestas artísticas han ido siempre acompañadas de *una retórica* (en el sentido positivo de la palabra) *de acompañamiento*, de lenguaje, cuya función no es «explicarlas», sino situarlas en un contexto de sentido, de significación. (José Jiménez, 2010: 14).

Queríamos llegar aquí, porque esa es precisamente la función que José María Moreno

Galván adscribió a la crítica, tal y como desarrolla en su obra *Autocrítica del arte*. Parte en su planteamiento de la estrecha vinculación existente entre arte y sociedad, y de una concepción del arte como «testimonio» que «significa» a una realidad: «de lo que se trata –dice– es de encontrar en la huella del arte el testimonio de los hombres» (Moreno Galván, 2010: 53). Desde ahí sostiene que la labor del crítico ante una obra de arte «consistiría, no en dictaminar presuntas calidades y jerarquías según no se sabe qué código de calificaciones jerárquicas, sino en autenticar su evidencia significadora o su gratuidad» (Moreno Galván, 2010: 52). Solo eso puede juzgar la «autenticación» de una obra, su capacidad de «significar», es decir, su «correspondencia» con ciertas realidades de su tiempo de las que el arte es «testimonio».

Tenemos aquí una concepción de la crítica de arte como «mediación», originaria de la aparición misma de la figura del crítico, que como sabemos nació en el siglo XVIII de la mano de los Salones de París y su afán ilustrado por la difusión social del arte. Asimismo, tenemos en Moreno Galván una concepción de la crítica en cuanto «conocimiento», cuyo origen radica en el romanticismo alemán, según desveló con su habitual lucidez Walter Benjamin bajo las premisas: «El arte es una determinación del *medium* de la reflexión, presumiblemente la más fecunda que ha recibido. La crítica de arte es el conocimiento del objeto en este *medium*» (Benjamin, 2000: 97). Según el filósofo germano, había de confiarse pues a la crítica de arte la tarea de «estimular la reflexión por la que la obra es elevada a la conciencia y al conocimiento de sí misma» (Benjamin, 2000: 101). Si seguimos el recorrido histórico de la crítica de arte, vemos cómo a lo largo del XIX, conforme fueron prosperando los Salones, la crítica fue adquiriendo mayor presencia y significación, tanto social como dentro del mundo del arte. El crítico ya no es solo mediador, sino funda-



Manuel Millares, *Sin Título*, 1971

mentalmente generador de «núcleos de opinión», que influyen en el mercado e incluso en la misma producción artística. Se convierte en abanderado de los artistas y de las tendencias renovadoras del arte, y aunque seguirá operando en sus críticas con objeto de educar el gusto del público para que alcance a comprender la «razón de ser» de la obra, la relación del espectador con el arte de su tiempo se torna cada vez más difícil y compleja. Así sucedió, de hecho, con las diferentes corrientes artísticas que atravesaron el siglo XIX, del romanticismo al postimpresionismo.

Como antes adelantamos, esta situación no hizo sino agravarse con la irrupción de las vanguardias artísticas a comienzos del siglo XX.

En este nuevo escenario, el crítico iría acercándose cada vez más al artista, con objeto de conocer de cerca y en sus entresijos internos los complejos procesos creativos ensayados. Pero al mismo tiempo se fue alejando del público, su destinatario, y dejando de lado su función de «mediación». El resultado fue el aumento de la disociación entre artistas y público, el arte y el pueblo, anteriormente referido. Es la «era de los manifiestos», que parecen venir a suplir a la crítica. «La vanguardia no solo escribe, sino que lo hace preferente a través de manifiestos. Ahora bien, [...] son por lo general proclamas radicales dictadas por la urgencia y por la pasión, [...] algo que está en las antípodas de una reflexión disciplinada» (González García, Calvo Serraller

y Marchán Fiz, 2009: 12). En efecto, los manifiestos quedaban lejos de una reflexión crítica desinteresada, que es la que compete al crítico de arte. Todo ello, sumado a la heterogeneidad de las diferentes corrientes artísticas, a la creciente complejidad con que van prefigurando el arte moderno, y al desasosiego y la desorientación del público, explica que andando el tiempo se volviese a sentir la urgencia de la crítica como mediación y conocimiento.

Ahí es donde situamos a un José María Moreno Galván que, al incorporarse a la escena artística de España en los albores de los años 50, encuentra el campo de la crítica de arte bajo el dominio hegemónico de Eugenio D'Ors, proclive al arte académico y a centrar su indagación pictórica en la búsqueda de las esencias patrias, tal y como marcaba el ideario cultural franquista. No obstante, Eugenio D'Ors también fue responsable de la creación en 1942 de la Academia Breve de la Crítica de Arte, destinada a la promoción y difusión del arte moderno en España. Era una señal de que algo empezaba a cambiar en el campo de la crítica y del arte mismo. No en vano, en torno a estos años surgieron cenáculos artísticos como el Grupo Pórtico en Zaragoza, la Escuela de Altamira en Santander o el Grupo Buchholz en Madrid, que se movían entre la abstracción y la figuración no académica, y cuyos propósitos no eran otros que recuperar la vanguardia artística española. En esa estela les seguirán, ya en los años 50, el informalismo, originado desde el grupo madrileño El Paso y desde el catalán Dau al Set, y con artistas como Tàpies, Millares, Saura, Tharrats, Cuixart, Feito, Lucio Muñoz... Con el triunfante informalismo, que llegó a convertirse en la nueva «vanguardia oficial», convivirá en estos años la abstracción geométrica, que fue ganándose un sitio desde Equipo 57, Equipo Córdoba o el Grupo Parpalló. A ellos hemos de sumar, ya en la década de los 60, la vuelta a la figuración y al expresionismo del realismo social, con centro en el grupo Estampa Popular (Díaz Sánchez: 2004, 74-96). Todo este

movimiento revivificador del arte en España recibió además el aliento de algunos críticos de la anterior generación que reaparecieron, como Sebastià Gasch y Eduardo Westerdhal, cuyos criterios siempre fueron favorables al espíritu de las vanguardias. Pero ante todo, tuvo el apoyo textual de una nueva generación de críticos, entre los que se encontraban Tomás Llorens, Vicente Aguilera Cerni, Giménez Pericás, Alexandre Cirici, Juan Eduardo Cirlot, Valeriano Bozal o José María Moreno Galván. Críticos que dejaron a un lado los análisis formalistas y esteticistas, se aproximaron a una perspectiva sociológica, con influencias del marxismo y el existencialismo, y que apostaron por recuperar la función de la crítica de arte como mediación. En este sentido, ha subrayado Noemí de Haro cómo: «Estos intelectuales contribuyeron a la apertura de nuevos caminos en la crítica de arte introduciendo nuevos métodos y enfoques de análisis de la creación artística» (De Haro, 2016: 407-408). Su papel fue así decisivo en este momento entre finales de los 40 y comienzos de los 60 en el que, en palabras de Moreno Galván, el arte en España va a «montar nuevamente la estructura de nuestra modernidad» (Moreno Galván, 1960: 71). Para ello, resultaba fundamental recuperar la crítica como mediación, y eso explica, tal y como ha precisado Regina Pérez Castillo, el estilo como crítico de arte de Moreno Galván:

Su marca personal sería siempre la sencillez y cercanía del lenguaje. Moreno Galván defendió firmemente la comprensión del arte contemporáneo a través de lenguajes no crípticos y directos, lo cual se contraponía al espíritu de la generación anterior de críticos españoles, encabezada por Eugenio D'Ors, [...] los ensayos de Moreno Galván presentan un marcado carácter periodístico, heredado de su formación en la Escuela Oficial de Periodismo, [...] un estilo periodístico de mayor difusión y alcance. Quizás la naturalidad y franqueza que desprendían sus textos, suponía en la década de 1960 una de las pocas vías que permitían aproximar el arte contemporáneo a los españoles. (Pérez Castillo, 2019: 114-115).

Volvemos así, tras este rodeo, a la cuestión que nos viene ocupando desde el comienzo del texto: la disociación entre el público y el arte contemporáneo. Se trata de una cuestión que ocupó largamente a José María Moreno Galván, como podemos apreciar en sus textos relativos al cambio acontecido en la relación del público con el arte a partir de las vanguardias. A su juicio, el ser humano había basado sus nexos con el arte a lo largo de la historia desde una relación de «identificación». Ahora bien, matiza: «aquella “identificación” entre el arte y el pueblo, tantas veces añorada, estaba ligada no a la realidad del arte sino simplemente a la representación. El público se identificaba con una imagen “narrativa” de su propia vida o de lo que en cada época concibió como vida» (Moreno Galván, 1965: 9). Eso es lo que cambiará sustancialmente con la irrupción de las vanguardias a comienzos del siglo xx, que se fue despojando a la imagen de su sentido narrativo y representativo. Se abrió entonces, prosigue Moreno Galván, un «divorcio entre la expresión del arte y la opinión del público que, en el mejor de los casos, se traduce en indiferencia mutua» (Moreno Galván, 1965: 9). Ese divorcio no hizo sino agravarse en el transcurso del siglo y ahí es donde, según Moreno Galván, había de intervenir el crítico de arte, recuperando el sentido de la crítica como mediación y conocimiento.

### **Semblanza de José María Moreno Galván**

José María Moreno Galván fue una figura decisiva en el marco de la cultura española durante la segunda mitad del siglo xx, fundamentalmente desde su ejercicio de la teoría

y la crítica de arte. De especial relevancia fueron sus textos y reflexiones acerca del arte español de la llamada «segunda vanguardia», con el informalismo como principal foco de atención, y sobre el arte latinoamericano del siglo xx, campo de estudio prácticamente inédito entonces en nuestro país. Cabe destacar asimismo su intenso activismo cultural y político, desarrollado desde su militancia en el Partido Comunista de España y desde su participación en diferentes proyectos de resistencia antifranquista.

Nació en 1923 en La Puebla de Cazalla, en plena campiña sevillana; pueblo «desesperadamente blanco, desesperadamente ahogado entre olivares», como él mismo lo describió (Moreno Galván, 2011: 139). Allí trascurrieron su infancia y adolescencia, compartiendo con su hermano, el pintor Francisco Moreno Gal-



Francisco Moreno Galván, *Un cuarto para el cante*, 1974

ván, una temprana afición por el arte. Tras vivir varios años entre Sevilla y su pueblo natal, y con una formación autodidacta hasta entonces, el acontecimiento que marcó la incorporación de José María Moreno Galván al mundo de arte fue su presencia en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Madrid entre 1951 y 1952, y en la cual desempeñó tareas administrativas. Al concluir la Bienal, decidió instalarse en la capital y se matriculó en la Escuela Oficial de Periodismo, compaginando sus estudios con trabajos de diversa índole. Estos comienzos de los 50 fueron años de intenso estudio para él, dedicándose a profundizar en sus conocimientos sobre arte y estética a través de autores como Walter Pater, Apollinaire, Malraux, Wölfflin, Berenson, Worringer o Eugenio D'Ors. Ya por entonces empezó también a ejercer la crítica de arte para diferentes revistas, entre las que podemos destacar *Mundo Hispánico*, *Correo Literario*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Papeles de son Armadans*, *Gaceta Ilustrada* o *Goya*, y participó en algunos de los eventos artísticos más relevantes del momento, como el Congreso de Arte Abstracto de Santander –1953– o el I Salón Nacional de Arte No Figurativo –1956–. Merced a este último, tuvo además la oportunidad de viajar a Cannes y conocer en persona a su admirado Picasso (Pérez Castillo, 2019: 65-74), experiencia de radical importancia para él, pues lo consideraba el verdadero «fundador de la pintura del siglo xx» y el eje de la esencial «problematicidad» del arte moderno (Moreno Galván, 1977: 47). En estos años se ocupó asimismo de la dirección artística de la Galería Darro, en Madrid, donde entre 1959 y 1963 comisarió destacadas exposiciones sobre el arte español de preguerra, el informalismo, Equipo 57 o el Grupo Signo, de Chile. De este modo, se fue incorporando José María Moreno Galván a la escena artística e intelectual del país, en la cual sorprendieron desde primera hora su particular ejercicio de la crítica de arte, capaz de conciliar sus vastos conocimientos y el rigor de

la teoría estética con la pasión del espectador entusiasta. En esta peculiar manera de mirar e interpretar el arte, nunca dejó de tener presente que la función del crítico era ejercer de «mediador» entre los artistas y el público, asumiendo así como responsabilidad social propia la tarea de acercar al pueblo al complejo fenómeno del arte contemporáneo y de ayudarlo a su comprensión. En este sentido, ha destacado Noemí de Haro en los textos de crítica de Moreno Galván su «voluntad de ser divulgativo» respecto al conocimiento del arte y su negativa a «escribir para los eruditos» (De Haro, 2016: 414).

En cuanto a su labor de agitación política, hemos de ubicarla entre las décadas de los 60 y 70, y ligada al Partido Comunista de España, entonces en la clandestinidad, así como al cada vez más agitado mundo universitario y a diferentes asambleas y tertulias intelectuales de tendencia antifranquista, como la del Café Pelayo. En esta línea, tendrían especial significación para su trayectoria su activa presencia en los homenajes a Antonio Machado en Colliure –1959– y Baeza –1966–, y su participación en episodios como la Asamblea contra la represión de la Facultad de Económicas –1966–, la Asamblea estudiantil pro-amnistía de la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de Somosaguas –1970–, o el homenaje a Picasso organizado en la Facultad de Ciencias de la Universidad Complutense –1971–. A excepción de Colliure, todos estos casos se saldaron para Moreno Galván con detenciones, multas y encarcelamientos, generando en algunos casos movimientos de protesta pidiendo su excarcelación, como el famoso encierro de intelectuales y artistas en el Museo del Prado (Pérez Castillo, 2019: 126-135 y 149-174). Todo ello, por otra parte, dio un amplio eco a su voz como crítico de arte y a su autoridad como intelectual comprometido, convirtiéndose en una suerte de símbolo de la lucha antifranquista entre los estudiantes, los intelectuales y los jóvenes artistas.

Volviendo al campo del arte, Moreno Galván puso el foco desde sus comienzos en el arte

español y latinoamericano, especialmente en sus manifestaciones contemporáneas. Así, por sus primeros textos de crítica de arte vemos desfilar a artistas como Miró, Vázquez Díaz, Ortega Muñoz, Diego Rivera, Wilfredo Lam, Guayasamín, Pablo Serrano, Tàpies, Oteiza, Chillida... Ese foco, sin embargo, se iría orientando cada vez más hacia el arte español, que se convertiría al cabo en el eje central de su obra, encontrando uno de sus más certeros análisis en un ciclo de conferencias que impartió en Madrid en 1958, bajo el título «Lo español en el arte contemporáneo», publicado póstumamente (Martín Cabeza, 2018: 328-368). Fruto de estas primeras indagaciones publicaría su primera obra, *Introducción a la pintura española actual*, donde trazó una exhaustiva panorámica de la misma (Moreno Galván, 1960). Con el tiempo y pese a que su labor como crítico le obligaba a atender a multitud de artistas y exposiciones, sus trabajos teóricos se fueron centrando en el informalismo español. No solo escribió textos sobre artistas como Tàpies, Tharrats, Millares o Saura, sino que vio en el informalismo la consumación de aquella aspiración de las vanguardias históricas por acabar con los últimos restos del clasicismo en el arte y por liquidar los límites entre el arte y el mundo, para así poder reinstalar «el arte en la vida» (Moreno Galván, 2010: 145):

...el aformalismo está ahí para encarar un repudio de valores establecidos por la historia del arte, para abolir un montaje jerárquico de la historia del arte, para destruir el condicionante clásico del arte y denigrar la supervivencia formal de la belleza. En este sentido, el aformalismo es la culminación de una tentativa que es la tentativa conjunta de todo el arte contemporáneo. (Moreno Galván, 2010: 57).

A esta corriente le dedicó, además, sus otras dos obras centrales: *Autocrítica del arte* (Moreno Galván, 2010), publicada en 1965, y *Pintura española. La última vanguardia* (Moreno Galván, 1969). Estamos ante su etapa sin duda

más prolífica, las décadas de los 60 y 70, en las que sus principales plataformas de expresión fueron las revistas *Artes* y *Triunfo*. La obra de José María Moreno Galván se completa así con aproximadamente un millar de artículos que publicó en diarios y revistas, casi un centenar de catálogos y folletos de exposiciones, y los tres libros citados, además de algunas breves monografías, como la dedicada a *Manolo Millares* (Moreno Galván, 1970). El conjunto constituye una extraordinaria documentación sobre el arte español del siglo xx y abrió en su momento un renovador planteamiento de algunas de las cuestiones candentes en la estética contemporánea, como las fronteras difusas entre arte figurativo y arte abstracto, o el problema de la «realidad» en el arte. Moreno Galván se convirtió así en uno de los teóricos y críticos de arte más influyentes de su tiempo, sobre todo, en relación a las nuevas corrientes y a los artistas emergentes. Alcanzó además una notoria proyección internacional, como evidencian la invitación a participar en el xviii Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, celebrado en 1966 en Praga y Bratislava, o el decisivo papel que desempeñó a partir de 1971 en el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, desde el cual se formó la colección de arte contemporáneo que actualmente alberga el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, de Santiago de Chile (Araujo, 2009: 4-25; Pérez Castillo, 2018). En la misma línea, podemos mencionar su participación en la Bienal de Venecia de 1976, rodeada de polémicas, o la invitación al Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, celebrado en Caracas en 1978 (Pérez Castillo, 2019: 201-219). Fatalmente, su trayectoria vital e intelectual se vio tempranamente truncada por una larga enfermedad, que acabó con su vida el 23 de marzo de 1981, cuando contaba con apenas 57 años y recién empezaba a respirar la libertad por la que tanto había luchado.

## Teoría estética

La obra de José María Moreno Galván está cimentada sobre una estética y una teoría social del arte, que hacen a su vez de soporte a la labor crítica que puso en ejercicio y a su particular modo de interpretar la historia del arte y, en especial, el complejo fenómeno del arte contemporáneo (Rivero Gómez, 2017: 39-55). Parte esta teoría social del arte de la estrecha vinculación existente entre arte y sociedad, arte e historia, y arte y vida, desde la premisa de que «una tendencia del arte se enraíza en una tendencia del mundo» (Moreno Galván, 2010: 49). Este supuesto implica que «el arte es mutable porque es significativo», es decir, cambia conforme se transforma el medio social en que vive y al que «significa», siendo la misión de todo arte «auténtico» respecto a su tiempo «significarlo» y responder a él de forma problemática (Moreno Galván, 2010: 51-52). En esta línea, sostiene también que «la realización del arte es individual, pero su testimonio es colectivo» (Moreno Galván, 1960: 2). Toda obra de arte es así testimonio de su tiempo y lugar, y pese a transitar siempre por un filtro individual, el artista, contiene implícita la concepción del arte y de la vida que al artista le tocó en suertes vivir, bien para seguir ese canon o bien para fracturarlo. Ahí se fundamenta su concepción del arte en cuanto «testimonio», central en Moreno Galván:

...ningún otro testimonio humano ha logrado transmitirnos con tanta energía una confianza significativa sobre lo que ha sido el hombre, como el testimonio del arte. El arte es, pues, [...] un testimonio significativo y sintético de la realidad del hombre en su tiempo y en su circunstancia histórica. Es, además, una expresión de la realidad colectiva, aun cuando su materialización sea producto de una labor individual. (Moreno Galván, 1969: 11).

Desde ahí sostendrá el crítico andaluz que «no es el arte el que hace la vida, sino la vida

la que hace al arte» (Moreno Galván, 1960: 4). Ahí reside uno de los centros de gravedad de su teoría estética, que sitúa el núcleo de la creación artística no en la «invención» sino en la «revelación», en el «descubrimiento». El arte está en potencia en la «realidad» y, ante ella, el artista ha de afinar su ojo, pero no para crear nuevas realidades sino para desvelar las que existen ocultas: «Se descubre una realidad existente, se sintetiza y se realiza su signo» (Moreno Galván, 2010: 55). Esa es la misión del artista. La «realidad» será, pues, otro de los conceptos centrales en su teoría estética, en el sentido de que «todo arte, sea o no representativo, está potenciado por una realidad» (Moreno Galván, 1960: 127), y de que «no hay realidades del arte sino realidades sociales que el arte testimonia» (Moreno Galván, 2010: 121).

Sobre estas bases, fue elaborando José María Moreno Galván una renovadora concepción de la historia del arte, edificada sobre dos contraposiciones. Por un lado, la antítesis entre representación y no-representación, desde la cual determina la gran ruptura de la historia del arte, entre el arte clásico y el moderno, en el sentido de que este último se abrió paso desde la conquista de la «autonomía» del arte respecto a la «representación» de la realidad. Todo el arte clásico se había basado en la categoría de «representación» y su hegemonía habría quebrado con la irrupción del arte moderno, que ya no tenía por qué ser necesariamente representativo. Por otro lado, estaría la dialéctica entre «expresión vital» y «forma artística», a propósito de la cual, matiza Moreno Galván que, aunque resulta especialmente relevante en el arte contemporáneo, tiñe todo nuestro pasado cultural, apareciendo la disyuntiva entre lo expresivo y lo analítico-formal «unas veces, en la alternativa entre lo clásico y lo romántico; otras, en la opción entre lo apolíneo y lo dionisiaco» (Moreno Galván, 2010: 89). Lo distintivo del arte contemporáneo será que esta disyuntiva se enfatiza aún más, de manera que la dialéctica de

la obra de arte es trasladada a un nuevo plano: expresión *versus* forma.

A partir de esta doble disyuntiva opera Moreno Galván en su particular trazado de la historia del arte. En la etapa clásica, dice, «no hay “expresión”, solo hay “armonía”» El clasicismo sería, pues, «ese momento cumbre del poderío de la forma», en el que la expresión quedaba reducida a «nota discordante» que había de ser controlada por el «código de la forma» (Moreno Galván, 2010: 28). La otra nota característica de esta etapa clásica del arte consistiría en que este se define como «representación» de la «realidad *visual*». Eso fue precisamente lo que empezó a cambiar a partir del postimpresionismo, al problematizarse los conceptos de «representación» y de «realidad en el arte»: «en el tiempo postimpresionista –señala–, [...] había necesidad de dejar establecido que *la realidad es algo infinitamente superior a la representación. Y que la representación no es más que un aspecto muy parcial –el aspecto visual– de la realidad*» (Moreno Galván, 1960: 6). Así, con el tránsito al arte contemporáneo, el sistema clásico de categorías quedó ya fracturado, poniéndose fin al imperio del «visuallismo», de la «representación»: «la marcha del arte contemporáneo ha consistido, desde todos sus posibles ángulos de análisis, en un progresivo proceso por el cual la realidad ha logrado la autonomía, liberándose de la representación» (Moreno Galván, 1960: 6). Ahora bien, este alejamiento del arte de la condicionante representativa no debemos confundirlo con un alejamiento de la realidad. Según Moreno Galván, el arte contemporáneo sigue estando ligado a la «realidad», pero la aborda desde otros frentes ya independientes de las cadenas de la representación, ampliando con ello de manera extraordinaria los márgenes de esa «realidad». En esta línea, traza su definición del arte contemporáneo: «Podríamos definir idealmente al arte contemporáneo como “la gloriosa aventura de la realidad en liber-

tad”. Todas las zonas más impensadas pueden ser ahora tocadas por el arte contemporáneo, una vez que la realidad ha roto sus ligaduras representativas» (Moreno Galván, 1960: 15).

Sobre este punto, abre José María Moreno Galván una de sus tesis más desafiantes, afirmando que la clave de interpretación del arte contemporáneo no radica en la tónica contraposición entre arte figurativo y arte abstracto, sino entre «expresión vital» y «forma artística». Apuesta así por interpretarlo a partir de una doble lucha entre una tendencia «analítica» o «formal», que vive la realidad como dimensión y como fenómeno espacial, y una tendencia «expresionista» o «informal», que vive la realidad como fenómeno expresivo (Moreno Galván, 2010: 140). En sus propias palabras: «todo el arte contemporáneo es, de una parte, una lucha entre la representación y la abstracción [...], y de otra, una lucha entre la existencia que se hace expresiva y la dimensión objetiva» (Moreno Galván, 2010: 197). Esta doble tendencia es, pues, lo que realmente marca al arte del siglo xx, de manera que «todos los movimientos contemporáneos no son más que matices de un entendimiento formal o expresivo de la realidad que había de manifestar» (Moreno Galván, 1960: 15). En la escisión entre «expresión» y «analítica formal», independientemente de que se trate de arte figurativo o abstracto, está por tanto la clave del arte contemporáneo, con un nexo de unión entre ambas tendencias: la «realidad de fondo» a que aspiran. «Porque, en definitiva, lo que todo el arte contemporáneo ha puesto de manifiesto es que el problema de la representación es circunstancial, mientras que el problema de la realidad es ontológico» (Moreno Galván, 1960: 17). Este particular punto de vista, que entonces compartían pocos historiadores y críticos de arte, ha resultado ser con el tiempo una de sus principales aportaciones teóricas a la comprensión del arte contemporáneo. No se trata solo de cuestionar si el arte

ha de rebasar a la representación de la realidad visual, cosa que ya era un hecho y una conquista realizada, sino de problematizar en su fondo el problema de la «realidad» en el arte, su estatuto ontológico. Ahí llega José María Moreno Galván con la teoría estética a la que fue dando forma a lo largo de su trayectoria intelectual.

### **Historia del Museo y su colección de arte contemporáneo**

El origen del Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván está estrechamente vinculado al equipo de gobierno en cuyas manos quedó el Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla tras las elecciones municipales de 1979, las primeras en democracia después del desierto de la dictadura de Franco. Con la victoria del Partido Comunista de Andalucía y Manuel Duarte como alcalde, se puso en marcha un proyecto de revitalización del pueblo, donde la cultura pasaba a ocupar un lugar central. De hecho, uno de los primeros grandes proyectos fue la recuperación de un edificio histórico de la localidad, conocido como «Casa Panera», un antiguo pósito construido en el siglo XVI por la Casa Ducal de Osuna y que hasta bien entrado el XIX funcionó como silo. Posteriormente asumiría diferentes usos, como prisión municipal, almacén... Llegó a ser incluso Escuela Nacional en los años 30, donde precisamente estudiarían los hermanos Moreno Galván. En torno a 1982, fue cobrando forma la idea de recuperar la «Casa Panera» para destinarla a usos culturales, encontrándose en los documentos del Archivo Municipal de La Puebla de Cazalla diferentes denominaciones: Casa de la Cultura, Casa-Museo, Museo de Arte Contemporáneo... Al año siguiente, el proyecto presentado por el Ayuntamiento recibió la aprobación de la Diputación de Sevilla y una primera subvención para la rehabilitación y ampliación del

edificio, que quedaría en manos del arquitecto José María Raya Román. A esta primera fase de rehabilitación y ampliación desarrollada en 1983, le seguirían una segunda en 1984 y una tercera en 1985, financiadas ambas por la Diputación de Sevilla.<sup>1</sup>

En este punto, conviene hacer un inciso para subrayar el importante papel que desempeñó en el proyecto Francisco Moreno Galván, afín como su hermano al Partido Comunista y colaborador del equipo de gobierno del Ayuntamiento desde su conformación, hasta que en febrero de 1982 pasó a formar parte del mismo como Concejal de Cultura, tras la renuncia de otro concejal. Tanto Francisco como José María Moreno Galván eran muy sensibles a la importancia de la arquitectura tradicional andaluza, herencia de su padre José Moreno, maestro albañil (Pérez Castillo, 2015: 412-414). Esto explica el cuidado que, desde la vigilancia de Francisco, se puso a la rehabilitación de la «Casa Panera», en un estado de conversación paupérrimo, para preservar todos los elementos posibles y reconstruirlo desde la fidelidad a los materiales y las formas propias de la arquitectura tradicional andaluza. No en vano, lograron conservar del edificio original parte de los muros perimetrales, la imponente arquería central y los contrafuertes de las esquinas. El resultado fue un edificio de tres plantas: las dos primeras conformando dos amplias salas rectangulares, y la tercera planta con dos salas cuadradas más pequeñas unidas por una pasarela. Por iniciativa de Francisco Moreno Galván, se procedió además a una ampliación del espacio, en la que se puso de manifiesto nuevamente su implicación con la arquitectura tradicional, ya que adosado al edificio se construyó un arco que recuperaba el aspecto que debió tener este entorno del pueblo hasta 1930, cuando el Ayuntamiento

<sup>1</sup> Toda esta documentación ha sido consultada en el Archivo Municipal de La Puebla de Cazalla: Libro de Actas Capitulares (1978-1984) y Dossier nº 266, Cultura, Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván.

decidió demoler dos de los arcos más antiguos de la localidad para permitir la libre circulación de caballerías y carruajes (Pérez Castillo, 2015: 422).

A comienzos de 1987 se dan por culminadas las obras de rehabilitación y se redactan los estatutos del «Centro Cultural José María Moreno Galván – Casa Panera», que fue su primera denominación. El que, a modo de homenaje, llevase el nombre de José María Moreno Galván, fallecido en 1981, es algo que barajó la corporación municipal casi desde el comienzo del proyecto y fue ganando peso en el transcurso del mismo, procediendo en este caso su hermano Francisco con la prudencia que lo caracterizaba. Por otra parte, pese a que desde primera hora se decidió que el arte tendría especial protagonismo en dicho espacio, no se tomaría aún la determinación de convertirlo en Museo de Arte Contemporáneo, optándose por la definición más amplia y en boga en la época de «Centro Cultural». Este mismo

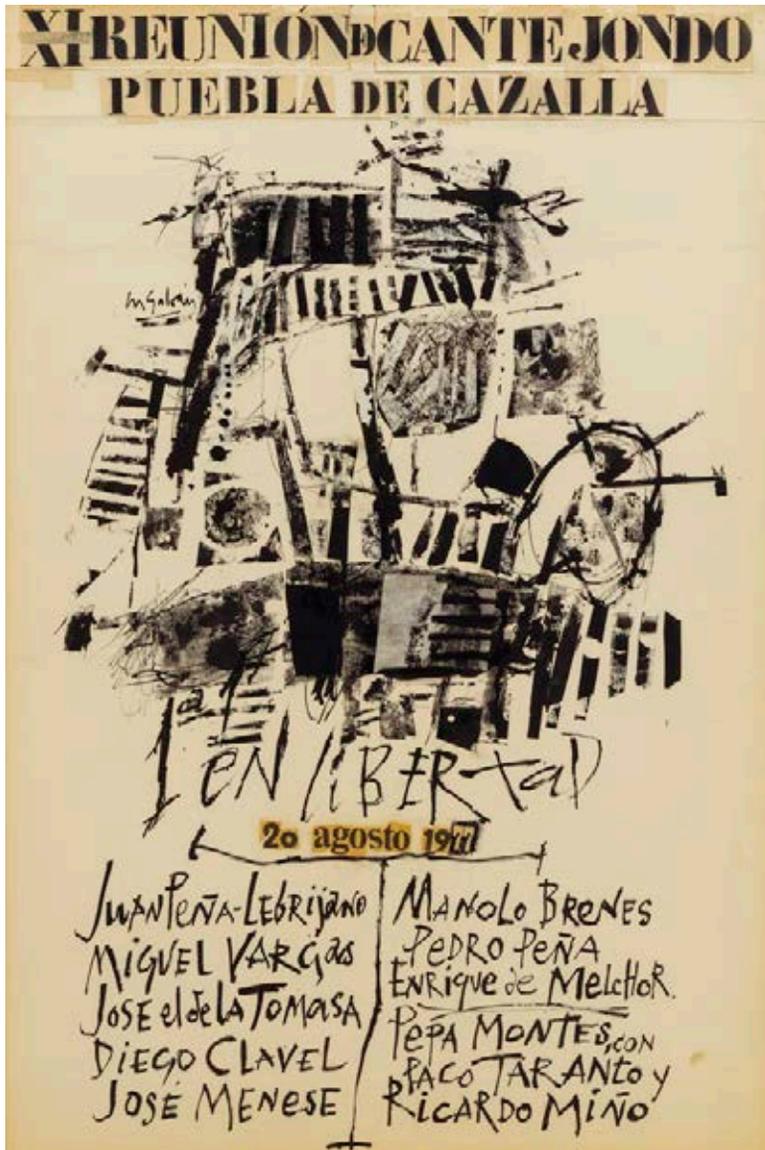
año de 1987 se compone la Junta Rectora, en la que figuran: como presidente, el alcalde Manuel Duarte; como vicepresidente, José Manuel Caballero Bonald; como secretaria, María Victoria Otero; y como vocales Francisco Moreno Galván, José María Raya Román, José Santos, Ignacio Vázquez Parladé y Luis María Caruncho. Poco después, en el mes de marzo, tras una reunión en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, se constituye el «Patronato del Centro Cultural José María Moreno Galván – Casa Panera», con Caballero Bonald como presidente y Francisco Moreno Galván como vocal a título



Fachada del Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván

vitalicio. Finalmente, el acto de inauguración tendría lugar el 9 de mayo de 1987.

Señalábamos unas líneas atrás la importancia concedida desde primera hora a la presencia del arte en este proyecto. A este respecto, conviene subrayar cómo desde 1986, Francisco Moreno Galván se ocupó de solicitar a artistas amigos suyos y de su hermano José María donaciones de obras para conformar una colección de arte contemporáneo en La Puebla de Cazalla, que se exhibiría de manera permanente en el «Centro Cultural José María Moreno Galván – Casa Panera». En menos de un



Francisco Moreno Galván, Cartel de la XI Reunión de Cante Jondo, 1977

año, se reunieron obras de artistas de la talla de José Guerrero, Cristino de Vera, Mercedes Ruibal, Ignacio Iraola o Carmen Laffon, entre otros. Se replicaba así, a la hora de conformar la colección, el procedimiento iniciado en 1971 por José María Moreno Galván y el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile para reunir la colección de arte contemporáneo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

En torno a 1990, ya con Emilio Pozo como alcalde de La Puebla de Cazalla, se empieza a barajar la posibilidad de que el Centro Cultu-

ral pase a convertirse en «Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván». De cara a ese fin, se desarrollan en el edificio diversas actuaciones destinadas a su climatización, iluminación y sistema de seguridad, según las exigencias marcadas por el Ministerio de Cultura para formar parte del Sistema Español de Museos, objetivo que se alcanzaría el 29 de abril de 1991. Entretanto, se trabajó también en la ampliación de la colección, creándose para ello en 1990 una comisión asesora para la adquisición de obras, integrada por Josep Guinovart, Luis Caruncho, Francisco Reina y José Soto. Desde dicha comisión, entre 1991 y 1995, el fondo del Museo se verá notablemente ampliado con la adquisición de obras y con un importante número de donaciones y cesiones. Así, en 1991, se incorporaron desde un proceso de compra obras de Juan Suárez, José Ramón Sierra, Jaime Burguillos, Dokoupil, Rogelio López

Cuenca, Antonio Sosa, Ignacio Tovar, José María Bermejo o Curro González, entre otros. Podemos en este sentido destacar cómo:

Los criterios de selección empleados en la conformación de los Fondos permanentes del Museo se centraron fundamentalmente en la adquisición de obras de creadores de la vanguardia andaluza, junto con algunos miembros relevantes del panorama nacional e internacional vinculados al entorno personal de José María Moreno Galván, para así ofrecer una completa visión de las corrientes artísticas actuales (Nieto Santos y Montesinos Andrade: 2007, 8-9).

Tales criterios fueron seguidos asimismo en la segunda fase de adquisición de obras, en 1995, año de la inauguración oficial del Museo. Llegó entonces un importante conjunto de donaciones que dieron a la colección una notable altura, con obras de Roberto Matta, Josep Guinovart, José Vento, Valdivieso, Rolando Campos, Eduardo Carretero y Joaquín Sáenz, además de una serie de carteles originales de la Reunión de Cante Jondo de La Puebla de Cazalla, obra de Francisco Moreno Galván. Haciendo un inciso, es preciso recalcar que en este proceso de donaciones, así como en el anterior, resultó decisiva la generosidad que José María Moreno Galván siempre demostró con aquellos artistas que le solicitaban textos y reseñas para sus exposiciones. La donación de obras para este Museo era una manera de responder a esa generosidad que José María siempre había derrochado con ellos, por lo que se trata de una colección conformada desde la amistad, la gratitud, el afecto y el compromiso con el arte contemporáneo. Ese mismo año de 1995, la colección se completaba con la adquisición de un nuevo conjunto de obras de artistas como Ricardo Cadenas, Evaristo Belloti o Carlos Alcolea. Finalmente, la ansiada inauguración tuvo lugar el 13 de mayo de 1995, exhibiéndose en la misma una muestra de la colección que llenó las cuatro salas del Museo.<sup>2</sup>

En adelante, el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván desarrollaría un programa de exposiciones que se nutrió fundamentalmente de colaboraciones de entidades como la Diputación de Sevilla, la Fundación El Monte, la Caja de Ahorros San Fernando, Médicos sin Fronteras o la Fundación La Caixa. En dicho programa, podemos destacar: exposiciones individuales de artistas como Joaquín Sáenz, Rafael Cerdá, Manolo

Cuervo o Rodríguez Silva; muestras dedicadas a artistas locales como Salvador Cabello, Francisco Moreno Galván, Diego Ruiz Cortés, Juan Cabello, Gabriel Cabezas o Gema Atoche; y exposiciones colectivas vinculadas a espacios y colecciones como el Museo Vázquez Díaz de Nerva o al Certamen de Arte Ciudad de Utrera, entre otras. Destaca asimismo el peso que en dicho programa de exposiciones tuvo la fotografía, pasando por el Museo fotógrafos de la talla de Sebastião Salgado, David Burnett o Cristina García Roderó. Mención especial merecen también las exposiciones de temática flamenca, vinculadas a celebración de la Reunión de Cante Jondo, el mítico festival de La Puebla de Cazalla. En esta línea, podemos destacar la presencia de destacados artistas relacionados con el flamenco, como Francisco Moreno Galván, Rafael Agredano, Pedro G. Romero, Seisdedos o Patricio Hidalgo, y de fotógrafos como José Lamarca, Colita, Elke Stolzenberg, Enrique Sánchez, Emilio Sáenz o Fidel Meneses.

Lamentablemente, el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván también padeció etapas de cierto abandono institucional por parte del Ayuntamiento, suerte que han sufrido tantos museos y centros de arte en España. Entre 2010 y 2011, sin embargo, con Antonio Martín como alcalde, se puso en marcha un arduo proceso de restauración de obras, rehabilitación del espacio y renovación del discurso expositivo. Volvió así a abrir sus puertas, contando ya desde entonces con un programa de exposiciones coherente y continuado, un área de didáctica y una política de adquisiciones de obras que ha permitido ampliar de manera notable su colección permanente. De hecho, en este tiempo se procedió a la compra de la colección particular de Francisco Moreno Galván, incorporándose de este modo al fondo del Museo piezas de artistas como Picasso, Miró, Oteiza, Millares, Tàpies, Pascual de Lara y el mismo

---

<sup>2</sup> La documentación sobre el origen de la colección ha sido consultada en el Archivo Municipal de La Puebla de Cazalla: Dossier nº 266, Cultura, Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván.

Francisco Moreno Galván. Asimismo, se adquirió una de las más importantes colecciones de obra gráfica del país, la Colección Boj, con litografías y grabados de Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Pancho Cossío, Maruja Mallo, Gregorio Prieto, Vela Zanetti, Antonio López o José Caballero, entre otros. Todos ellos artistas vinculados en vida a José María Moreno Galván y cuya presencia en el Museo completa en buena medida el arco de relaciones que el crítico mantuvo en su tiempo con los protagonistas del arte español del siglo xx. Desde esta fórmula, se ha pretendido además que su espíritu esté cada vez más presente en el Museo, en este caso, a través de los artistas con los que tuvo relación y sobre los que escribió.

El resultado de todo este proceso ha sido una extraordinaria colección de arte contemporáneo, en la que conviven buena parte de los estilos y corrientes más significativos de la segunda mitad del siglo xx: el surrealismo, con Roberto Matta y Carlos Alcolea; el expresionismo abstracto, con José Guerrero; el informalismo, con Millares, Lucio Muñoz, Guinovart o Bonifacio; la abstracción geométrica, con José Ramón Sierra, José María Bermejo y Diego Ruiz Cortés; el realismo social, ampliamente representado por la Colección Boj; el pop art, con Carbó-Berthold; el expresionismo lírico, con Dokoupil, Mercedes Ruibal, Ocaña o Valdivieso; el paisajismo, presente en Joaquín Sáenz y Carmen Laffon; y el arte conceptual, con Ricardo Cadenas o Rogelio López Cuenca. No obstante, lo más interesante de este Museo y su colección estriba quizás en la manera en que cobran forma en sus obras las problemáticas centrales de la teoría estética de José María Moreno Galván, como la concepción del arte en cuanto «testimonio», o las relaciones entre abstracción y figuración, y entre forma y expresión. Recorrer el Museo es enfrentarse a estas cuestiones desde su encarnación plástica, y hacerlo desde las inclinaciones del mismo

José María Moreno Galván, lo cual explica el predominio en el conjunto del componente expresivo sobre el formal, así como la abundancia de los informalistas.

Por otra parte, esta misma intención de mantener vivo su espíritu es la que ha guiado el programa de exposiciones desarrollado desde la reapertura en 2011. Ya hemos visto a lo largo de este texto el fuerte compromiso adquirido y desarrollado en vida por José María Moreno Galván respecto a la comprensión y la divulgación del arte contemporáneo. Pues bien, su Museo pretende trazar una línea de continuidad en esa labor divulgativa, haciéndolo accesible tanto para el público no instruido como para los ya iniciados en los códigos del arte contemporáneo. Un ejemplo de cómo se ha buscado la fidelidad a ese espíritu es el predominio en la programación de las exposiciones individuales sobre las colectivas, pues él mismo dejó ver en numerosas ocasiones su predilección por las exposiciones individuales, arguyendo que le costaba salir con una idea clara y precisa de las muestras colectivas. En la misma línea, otra de las premisas seguidas en la nueva política de programación del Museo responde a la intención de dar cabida en él fundamentalmente a artistas emergentes. También en este aspecto se ha buscado la fidelidad con el espíritu de José María Moreno Galván, que en numerosas ocasiones se lamentó de que uno de los males de España era el desprecio hacia los jóvenes y siempre manifestó especial interés hacia los nuevos talentos del arte español, atendiéndolos en la conversación, brindándoles su apoyo con textos para sus catálogos y reseñando sus exposiciones en las revistas para las que trabajaba. Ese eco es el que ha recogido su Museo, como evidencian las exposiciones de sus últimos años, con un destacado predominio de artistas jóvenes: Aitor Lara, Carmen Martínez Samper, Iván Izquierdo, Murdo Ortiz, Laura Pintado, Alegría y Piñero, Jorge Gallego, Daniel Franca, Martín Lagares... Obras suyas han protagoni-

zado además parte de las nuevas adquisiciones de la colección permanente, haciendo de esta una criatura viva. Si el arte es ante todo «testimonio», testigo de su tiempo, como reiteraba una y otra vez José María Moreno Galván, atender a las manifestaciones artísticas del rabioso presente no puede ser sino una exigencia para su Museo. Y es que quizás solo siguiendo estas máximas podrá el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván ser digno de quien le da nombre, de un luchador insobornable por las libertades en aquella España maniatada, de una de las conciencias más lúcidas de la historia de la crítica de arte en nuestro país, de una encarnación sin igual del viejo ideal *nulla aesthetica sine ethica*.

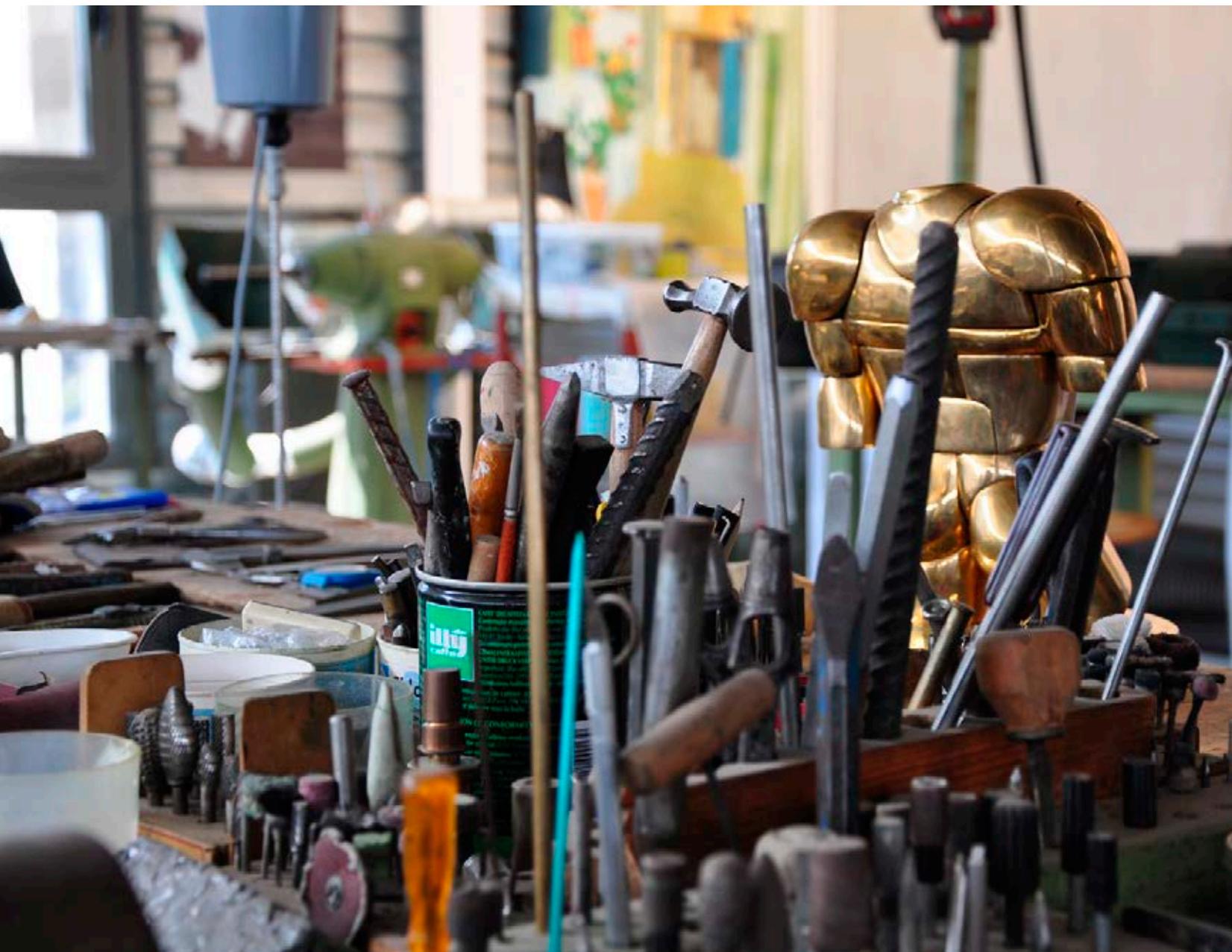
## BIBLIOGRAFÍA

- ARAUJO, Emannel (Coord.) (2009) *Museo de la Solidaridad Salvador Allende: estética, sueños y utopías de los artistas del mundo por la libertad*, Sao Paulo: Imprensa Oficial del Estado.
- BENJAMIN, Walter (2000) *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona: Península.
- BOURDIEU, Pierre (2011) *El sentido social del gusto*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- DE HARO GARCÍA, Noemí (2016) «José María Moreno Galván y Valeriano Bozal. Historia del Arte, compromiso y control estatal», en Álvaro MOLINA (Ed.) *La Historia del Arte en España*, Madrid: Polifemo, 403-441.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2004) «Perfiles de la crítica (1951-1976)», en Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ y Julián DÍAZ SÁNCHEZ (Eds.), *La crítica de arte en España (1939-1978)*, Madrid: Itsmo.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón (Eds.) (2009) *Escritos de arte de vanguardia: 1900/1945*, Madrid: Itsmo.
- JIMÉNEZ, José (2010) *Teoría del arte*, Madrid: Tecnos/ Alianza.
- MARTÍN CABEZA, Juan Diego (2018) *Estética de lo jondo. Poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MORENO GALVÁN, José María (1959) «Algunas respuestas de A. Machado al problema de un arte para el pueblo», *Acento Cultural*, 159: 33-37.
- (1960) *Introducción a la pintura española actual*, Madrid: Publicaciones españolas.
- (1964) «La crítica en Artes», *Artes*, 51: 3-4.
- (1965) «Por qué no se comprende al arte contemporáneo», *Triunfo*, 144: 9.
- (1969) *Pintura española. La última vanguardia*, Madrid: Magius.
- (1970) *Manolo Millares*, Barcelona: Gustavo Gili.
- (1977) «Bacon contra Picasso», *Triunfo*, 741: 46-47.
- (2010) *Autocrítica del arte*, Barcelona: Barataria. Primera edición 1965, editorial Península.
- (2011) *Epístola moral y otros artículos sobre arte*. Sevilla: Casa de la Provincia - Diputación de Sevilla.
- NIETO SANTOS, María del Carmen, y MONTESINOS ANDRADE, Isabel (2007) *Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván*, La Puebla de Cazalla: Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla.
- PÉREZ CASTILLO, María Regina (2015) «La arquitectura tradicional de La Puebla de Cazalla. Aportaciones de los hermanos Moreno Galván», *Archivo Hispalense*, 297-299: 409-427.
- (2018) «José María Moreno Galván y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Chile. Compromiso ético y estético», *Tercio Creciente*, 13: 7-18.
- (2019) *José María Moreno Galván: Aportaciones a la estética y la teoría del arte en el marco contemporáneo español* –Tesis Doctoral–, Granada: Universidad de Granada.
- RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel (2017) «Aproximación a la estética de José María Moreno Galván», en Regina PÉREZ CASTILLO y Miguel A. RIVERO GÓMEZ (Eds.), *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX*, La Puebla de Cazalla: Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla, 39-55.

Recibido el 30 del 9 de 2019

Aceptado el 11 del 11 de 2019

BIBLID [2530-1330 (2019): 44-61]



Algunas herramientas del taller con la escultura Opus 116 – Torero de Miguel Berrocal

# ESTUDIO-TALLER BERROCAL: EXPERIMENTAR UN MUSEO DE OTRO MODO

## *BERROCAL STUDIO-WORKSHOP: EXPERIENCING A MUSEUM IN ANOTHER WAY*

Sebastián Gámez Millán

*Profesor de filosofía en el IES Valle del Azahar (Cártama, Málaga)*

**Resumen** Este artículo se compone de dos partes. En la primera, voy a ofrecer cinco razones de por qué este Estudio-taller permite experimentar de otro modo eso que llamamos «museo»: 1) Espacio de creación y creación de espacios; 2) Espacio de experimentación, no para ver de modo pasivo; 3) Experiencia personal, no masificada; 4) Volver: un criterio de distinción de una experiencia edificante; 5) Tiendas y fetichismo vs. Mundo de la obra. En cambio, en la segunda parte ofreceré una visión panorámica de lo que puede ser una visita al Estudio-Taller Berrocal, combinando información biográfica con su trayectoria artística y, sobre todo, con interpretaciones estéticas: 1) la Vanguardia de la Tradición; 2) el arte en la época de la reproductibilidad técnica; 3) Posmodernidad y diálogos intra-artísticos; 4) Arte, ciencia, tecnología.

**Palabras clave** Tradición-vanguardia, arte, experimentar, jugar, conocer, conversación pública, habitar.

**Abstract** This paper consists of two parts. In the first part, I will offer five reasons why this Studio-workshop allows us to experience what we call “museum” in another way: 1) Space of creation and creation of spaces; 2) Space of experimentation, not to see in a passive way; 3) Personal experience, not massified; 4) Return: a criterion of distinction of an edifying experience; 5) Tents and fetishism vs World of work. On the other hand, in the second part I will offer a panoramic vision of what a visit to the Berrocal Studio-Workshop could be, combining biographical information with its artistic trajectory and, above all, with aesthetic interpretations: 1) the avant-garde of Tradition; 2) art in the epoch of technical reproducibility; 3) Postmodernity and intra-artistic dialogues; 4) Art, science, technology.

**Keywords** Tradition, Avant-Garde, Art, Experimenting, Playing, Knowing, Public Conversation, Live.



Opus 172 – Torso Cerruti, Miguel Berrocal, 1979

### Razones de ser diferente

Vaya por delante que «lo diferente» no es un valor en sí, pues todo es en mayor o menor medida diferente con respecto a otros fenómenos de la realidad. En sentido riguroso, no existe nada igual. Es el lenguaje, sobre el cual articulamos el pensamiento complejo, lo que iguala las diferencias que produce la naturaleza y la cultura. Ahora bien, cuando hablamos de «museos diferentes» entendemos aquellos que por una serie de características y prácticas se distancian de lo que más o menos podemos considerar conven-

cional. Dicho sea de paso: lo convencional no es incompatible con la excelencia. Pienso en el Metropolitan de New York o, sin ir más lejos, en el Museo del Prado de Madrid.

Aclarado esto, debo añadir que a mi juicio lo más determinante para producir una experiencia enriquecedora no es el museo en tanto que objeto de conocimiento, sino antes bien el sujeto, pues, como indicara Berkeley, «el sabor de la manzana no reside en esta, sino en el paladar de la misma». Se trata, pues, de una interacción. Por tanto, además de que el museo pueda contribuir a favorecer ese tipo de experiencias, lo idóneo es que los espectadores

estén lo suficientemente cultivados, colaboren de manera cómplice y permanezcan abiertos a un buen encuentro. De acuerdo con el título elegido, a continuación voy a describir cinco razones de por qué el Estudio-Taller Berrocal ofrece experimentar el museo de otro modo.

1) Estudio-Taller: espacio de creación y creación de espacios. En primer lugar, no es un museo convencional, más exactamente es un estudio-taller. Eso sí, es un museo en tanto que conserva obras del escultor Miguel Berrocal (1933-2006). También repara y continúa proyectos inacabados. Pero, además, es un estudio-taller, es decir, el espacio donde en sus últimos años estudiaba, concebía y ejecutaba los distintos encargos que recibía.

Como estudio-taller, es un lugar privilegiado para conocer la obra de un artista, pues en cierto modo estos espacios son prolongaciones de la personalidad del creador: se puede apreciar el desordenado orden en el que trabajaba; la biblioteca en la que se documentaba y nutría; costumbres, rituales, manías, formas de proceder, en definitiva, información acerca de los procesos de creación. En un juego de palabras que nos permite retener la idea, lo he denominado «espacio de creación y creación de espacios», puesto que la escultura, al igual que la arquitectura, consiste fundamentalmente en crear espacios habitables, siquiera por la imaginación.

2) Espacio de experimentación, no para ver de modo pasivo. De acuerdo con una idea de uno de los más penetrantes pensadores de las artes, Paul Valéry, construyendo es como llegamos a conocer/nos (Valéry, 2004: 28). Junto con la concepción platónica de que creamos siguiendo unas ideas, he desarrollado este pensamiento de Valéry para comprender el proceso de creación bajo una dialéctica complementaria, reivindicando el arte como forma de conocimiento simbólico de la condición humana (Gámez Millán, 2018: 154-190).

Pues bien, en este estudio-taller, en contra

de una práctica tradicional que impide tocar las piezas, más bien hay que indicar lo contrario: «prohibido no tocar» (Wagensberg, 2002: 108) –al menos ante determinadas obras–. Es más, las esculturas múltiples de Miguel Berrocal poseen una notable dimensión lúdica que invita a jugar, a construir y de-construir. De esta manera, mientras jugamos, podemos aprender a tomar conciencia de los volúmenes y de los espacios, y cómo se interrelacionan para crear vacíos, límites y formas inesperadas. El juego mantiene la motivación de aprender, por eso hay pocas experiencias comparables a aprender jugando o deleitándose (Schiller, 1981) (Huizinga, 1998).

3) Experiencia personal, no masificada. Hace unas tres décadas uno podía recorrer pasillos de museos como el Louvre sin cruzarse apenas con casi nadie. Actualmente esto es inimaginable. Cada vez más, los grandes museos –y no solo estos– se encuentran más masificados. ¿Cómo se puede tener una experiencia enriquecedora de esta forma? De este modo pueden conseguir el efecto contrario: producir rechazo, desaprobación o aburrimiento. La democratización de la cultura, sin la debida organización, sin una educación responsable, suele degenerar en banalización. A diferencia de otros museos, el Estudio-Taller Berrocal ofrece visitas guiadas de modo personal y de la mano de personas íntimamente vinculadas al artista, como sus hijos y/o su mujer, lo que incrementa el conocimiento de la vida y de la obra de este escultor.

4) Volver: un criterio de distinción de una experiencia edificante. El profesor y divulgador científico Jorge Wagensberg, que fue también el creador y el director del Museo de la Ciencia de Barcelona (*CosmoCaixa*) desde 1991 a 2005, sostenía que «lo importante de un museo no es que la gente vaya sino que la gente vuelva» (Wagensberg, 2006: 145). En la actualidad la mayoría de los museos persiguen alcanzar grandes cifras de asistencia de público, sin tener apenas



Opus 113 – Alexandre, Miguel Berrocal, 1969-1976  
 Imagen de la obra desmontada. Los 40 elementos que la componen

en cuenta qué experimentan durante la visita, cómo les afecta y altera, qué aprenden, qué se llevan. Sin embargo, del mismo modo que los libros que nos dejan huella no son tanto los que leemos como los que releemos (salvo que para releer es requisito indispensable haberlo leído, probado), las obras y museos que nos dejan huella son aquellos a los que volvemos.

Evidentemente, las cifras pueden medirse, y con ellas se justifican con frecuencia las políticas museísticas, incluso en términos de «me-

jores» o «peores» museos según la cantidad de público. ¿Acaso no es una especie de dictadura de la cantidad? Equivalente, por cierto, a la tiranía de la mayoría en política. Quizá la experiencia y el aprendizaje no se pueden cuantificar o, por lo menos, resulta bastante más complicado. No obstante, sería interesante incorporar a los museos espacios donde se pueda recoger de algún modo estas experiencias y aprendizajes.

La historia del arte es inconcebible sin el diálogo entre artistas (Francisco Calvo Serra-



Opus 113 – Alexandre, Miguel Berrocal, 1969-1976. Imagen de la obra montada. La escultura se desmonta en 40 elementos

ller lo denominaba «diálogos intra-artísticos»): pienso en cómo Giorgione le responde a Tiziano con sus Venus, y a este último Velázquez; cómo Goya hace lo propio con Velázquez, y Manet, Ingres, Picasso, Matisse... No se trata de que todas las personas tengan que ser artistas, pero sí potenciar su capacidad creativa, sus

habilidades, su capacidad de expresar, sentir, interactuar. Desde luego, es más enriquecedor que las personas que visiten un museo respondan con acciones y conversaciones... que con indiferencia, ya que esto es como si no hubiera pasado por el museo.

Como otros museos, este Estudio-Taller



Opus 467 – Pepa, Miguel Berrocal, 1996-99

posee al final de la visita un libro de firmas para dejar constancia de la misma, de algunas impresiones o, con suerte, de parte de la experiencia adquirida, si uno acierta a formularla. Wagensberg apuntaba también que un buen museo es el que produce buena conversación. Conviene no perder de vista que existe una correlación entre la calidad de la conversación pública sobre determinados temas –pongamos arte, ciencia, educación, política...– y la calidad de una democracia, que depende del juicio y la libertad-responsabilidad de sus ciudadanos e instituciones.

5) Tiendas y fetichismo vs. mundo de la obra. Otro aspecto que distingue al Estudio-Taller Berrocal de otros museos es que carece de tienda al final de la visita. Puestos a vender productos con el fin de mantener

el legado, encuentro interesante la propuesta que proponía Alain de Botton en un libro con multitud de ideas para renovar y reformar nuestra experiencia con el arte y los museos: «lo primordial no debería ser rodearnos de objetos con el nombre del artista y su obra, sino adquirir objetos que le hubieran gustado y estuvieran en consonancia con el espíritu de sus obras» (Botton, 2018: 77).

Ciertamente, antes que vender objetos de consumo que fomentan un fetichismo carente de sentido, pues a menudo estos objetos no guardan relación con la obra salvo por el nombre y acaso la reproducción a escala, entiendo que sería más edificante vender o permitir construir obras que prolonguen o amplíen los valores estéticos y ético-políticos de los artistas representados en el museo (simetría-igual-



Sistema Museo Berrocal, conjunto museológico en torno a la obra del escultor Miguel Berrocal, situado en Villanueva de Algaidas (Málaga)

dad-justicia, proporción-mesura o moderación, innovación formal-libertad-responsabilidad, expresión-solidaridad-universalidad...).

### Recorrer el Estudio-Taller Berrocal

Cerca de Antequera, una de las ciudades más bellas de Málaga, con el impresionante paisaje kárstico del Torcal, cuyas rocas sobre rocas guardan un aire de familia con las esculturas de Berrocal, y los dólmenes, declarados Patrimonio Mundial, concretamente en Villanueva de Algaidas, se encuentra el Estudio-Taller Berrocal, actual sede de la Fundación de este artista, que alberga su último taller de trabajo, su

estudio, su biblioteca, con miles de volúmenes, una selección de obras concluidas y otras por concluir, en definitiva, una parte fundamental de su legado artístico, custodiado por Cristina de Braganza, su mujer, y sus dos hijos, que lo mantienen y lo difunden. De la mano de uno de ellos, Carlos, nos adentramos en el fascinante mundo de Berrocal.

Después de algunas décadas viviendo y trabajando en Verona, donde se había instalado tras pasar por Madrid, París y Roma porque disponía de mejores medios técnicos, industriales y económicos para desplegar su obra, y donde obtuvo la cima de su reconocimiento artístico, nombrado por el Ministro de Cultu-

ra francés André Malraux «Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres» (1968), en contacto con la vanguardia internacional y exponiendo en museos y galerías del mundo, Miguel Berrocal (1933-2006) retornó junto con su familia los últimos años de su vida a su tierra nativa.

(Vanguardia de la tradición). Paralelamente a su licenciatura en Ciencias Exactas, Miguel Berrocal se forma en Madrid en la Escuela de Artes y Oficios bajo la dirección del maestro Ángel Ferrant, fecundo semillero de artistas. Comenzó estudiando arquitectura, y se inició en la pintura, pero a partir de 1955, en París, se inclinará por la escultura, a caballo entre la abstracción, dominante en su primera etapa, y una singular figuración (torsos sin cabeza y sin brazos, como si lo hubieran perdido en la erosión del decurso de los siglos, desnudos que se confunden con paisajes –anamorfosis–), constante ya hasta el final.

A pesar de que su obra está impregnada de influencias clásicas greco-latinas, es un profundo innovador dentro de la tradición. Si tuviera que sintetizar sus tres principales aportaciones a la escultura diría: en primer lugar, «análisis introspectivo de las formas», en términos de Pedro Feduchi, lo que le permite indagar y explorar lo que se ha denominado la cuarta dimensión del espacio. Recuérdese que Miguel Ángel había sostenido que la escultura está en el bloque, solo es necesario que las manos posean la suficiente habilidad para descubrir en él la idea que aparece en nuestra mente. Pues bien, en cierta manera esto es lo que consigue Berrocal descomponiendo cada obra en numerosos elementos.

En segundo lugar, vinculada con la anterior, la desmontabilidad de la escultura, es decir, no pocas de sus obras se componen y descomponen como puzzles tridimensionales, lo que además de conferirle una perspectiva lúdica, ofrece en cierto modo la posibilidad de reproducir el proceso de (des)composición que ha llevado

a cabo el artista durante la aventura creadora. (Me pregunto por qué no se ha establecido un paralelismo entre este método de Berrocal y la deconstrucción del filósofo Jacques Derrida, que encontró eco sobre todo en la arquitectura).

Y, en tercer lugar, esta desmontabilidad logra que sus esculturas se compongan de «múltiples» elementos (en algunos casos de hasta 79) que tienen autonomía estética por sí mismos como si fueran piezas abstractas, pero que al montarse junto con las otras componen la figura escultórica. No obstante, como veremos a continuación, «múltiple» tiene en Berrocal otro sentido: reproducción de obras en serie.

(El arte en la época de la reproductibilidad técnica). Curiosamente el ensayo de Walter Benjamin en edición italiana se encuentra encima de su extensa mesa de trabajo, en la que podía estar trabajando alternativamente en cinco o seis proyectos. ¿Casualidad o causalidad? Benjamin argumentaba que en la época de la reproducción técnica se acabaría con «el aura» de las obras de arte, entendiendo por ello lo único e irreplicable de cada una. Quizá bajo esta luz algunos han criticado los «múltiples» de Berrocal, como si cediera ante los cantos de sirena del mercado.

Más bien lo concibo como una visionaria forma de adaptarse a sus circunstancias biográficas e históricas. Téngase en cuenta que por la precisión científica y la ejecución tan acabada de sus obras se necesitaba mucho tiempo para crear, y costes económicos y técnicos que de otro modo no hubiera podido sufragar. Sin embargo, bajo la idea de lo múltiple logra que los costes sean viables e incluso rentables, lo que le permitirá seguir investigando y creando. De camino consigue con un trabajo cooperativo y dirigido por él que el arte y, en particular la escultura, llegue a un público más amplio.

Es la época del *pop art*, cuya figura más reconocida acaso sea la de su amigo Andy Warhol, con un arte mecánico, replicable



Opus 131 – Alhucema, Miguel Berrocal, 1974. Boceto para la escultura monumental Almudena, Fundación March, Madrid

y atractivo. La primera edición múltiple de Berrocal tiene lugar con *María de la O*: 200 ejemplares. Es una obra que recibe el premio de Escultura en la Bienal de París (1966) y entra luego en la colección del Museum of Modern Art (MoMA) de New York. Posteriormente realizará ediciones de miles de ejemplares. Esta es la razón por la que hay en torno a 70.000 obras de Berrocal por el mundo. Algunas de ellas, deterioradas por algún accidente, retornan al taller. Otras de proyectos inacabados todavía aguardan por ver la luz. En contra de la célebre tesis de Benjamin, me pregunto si la multiplicidad de piezas, en vez de destruir el aura, no lo propagará.

(Posmodernidad y diálogos intra-artísticos). En las vitrinas con espejos de Berrocal observamos una serie de obras entre las que me llaman especialmente la atención aquellas en las

que tiene lugar un diálogo intra-artístico. Por ejemplo, la *Menina* de la famosa pintura de Velázquez ha cobrado forma escultórica a la manera y gracia de Berrocal que, no contento con haberla trasladado a las tres dimensiones, provoca otros diálogos artísticos. Pues en el libro que acompaña a la escultura y en el que se describe con palabras en diferentes idiomas, dibujos, axonometrías y fotografías el proceso de creación, aparecen reveladores versos de Rafael Alberti: «Mi ansia es vivir en la espera / de que me miren por dentro / después de verme por fuera».

Pero el diálogo no termina ahí, y Enrique Morente le pone voz y música a los versos de Alberti, inspirados en la escultura de Berrocal, que a su vez se había desprendido de la pintura de Velázquez. Contamos, pues, con música, poesía, escultura, pintura... Algo similar sucede con un homenaje a Arcimboldo, precursor

del surrealismo, que componía retratos de personas con frutas, flores, animales... También hay parodia en el Mini-David. Como escribiera Umberto Eco, «la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo con ironía». Ironía y humor vibra en el homenaje a Dalí, titulado con un significativo juego de palabras: *Dalirium*.

(Arte, ciencia, tecnología). A lo largo del siglo xx tuvo lugar lo que el físico y novelista inglés C. P. Snow denominó en 1959 «las dos culturas», es decir, el «abismo de mutua incompreensión» entre los científicos y los intelectuales (Snow, 1977). Tengo para mí que ese distanciamiento entre las ciencias y las humanidades, incurriendo en los que Ortega y Gasset llamara «la barbarie del especialismo», es perjudicial para el desarrollo social de las culturas y la civilización. Como señalara uno de esos científicos y divulgadores que sabía conjugar maravillosamente lo más excelente de las ciencias naturales y humanas, Stephen Jay Gould, «no hay ciencia sin imaginación», del mismo modo que «no hay arte sin hechos» (Jay Gould, 2007: 45).

Si bien para algunos los «hechos» son exclusivos de las ciencias y la «imaginación» de las artes, en realidad ambas disciplinas requieren hechos, imaginación, hipótesis, ensayos, errores, experimentación, creatividad... Y otros aspectos que comparten en común. Y, en cualquier caso, como declaró Jay Gould, «para las maravillosas e iluminadoras diferencias entre las ciencias y las humanidades, todo al servicio potencial del único gran objetivo de la sabiduría, será mejor que estemos unidos, o con toda seguridad acabaremos colgados» (Jay Gould, 2010: 320).

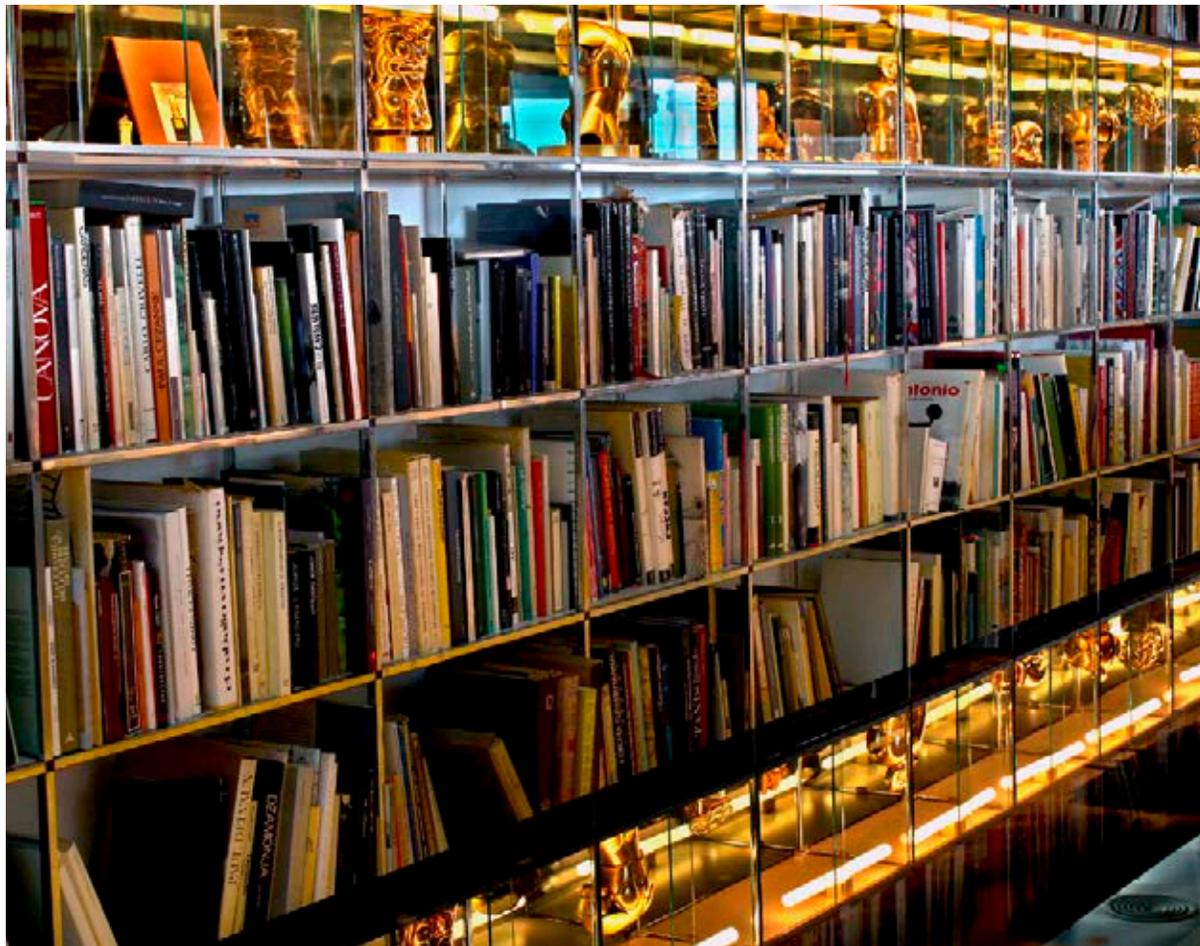
Otro de los interesantes aspectos de la obra de Miguel Berrocal: la simbiosis entre arte, ciencia y tecnología. Su arte es inconcebible sin la ciencia y la tecnología de su época. Es

una de las razones por las que se instaló en Verona. Se diría que en su proceso de creación se sirve del dibujo, que puede considerarse seminal en el despliegue de las artes, pero en su ejecución observamos cómo se alían valores técnicos, tecnológicos y artísticos, tales como el orden, el mecanicismo, la proporción, la simetría o la belleza.

En el Estudio-Taller Berrocal, actual sede de la Fundación Berrocal ([www.berrocal.net](http://www.berrocal.net)), que abre las puertas al público previa reserva, tendrán el placer de conocer detalladamente la trayectoria y los procesos de creación de uno de los más brillantes escultores de las últimas décadas. Pero aún queda mucho por estudiar y difundir: por ejemplo, los sorprendentes vasos comunicantes entre artes y ciencias que se aprecia en la obra de este creador, sus métodos de investigación y experimentación, el valor proyectivo del dibujo, su interdisciplinariedad... Y que el polen seminal de su obra se extienda entre artistas.

## BIBLIOGRAFÍA

- AZÚA, Félix (2017) *Diccionario de las Artes*, Barcelona: Debate.
- BOTTON, Alain de y ARMSTRONG, John (2018) *El arte como terapia*, trad. Ricardo García y Elena Aranaz, Hong Kong: Phaidon.
- DEWEY, John (2008) *El arte como experiencia*, trad. Jordi Claramonte, Barcelona: Paidós.
- GÁMEZ MILLÁN, Sebastián (2018) *Conocerte a través del arte*, Madrid: Ilusbooks.
- HUIZINGA, Johan (1998) *Homo ludens*, trad. Eugenio Imaz, Madrid: Alianza.
- JAY GOULD, Stephen (2007) *Acabo de llegar. El final de un principio en historia natural*, trad. Joandomènec Ros, Barcelona: Crítica.
- (2010) *Érase una vez el zorro y el erizo. Las humanidades y las ciencias en el tercer milenio*, trad.



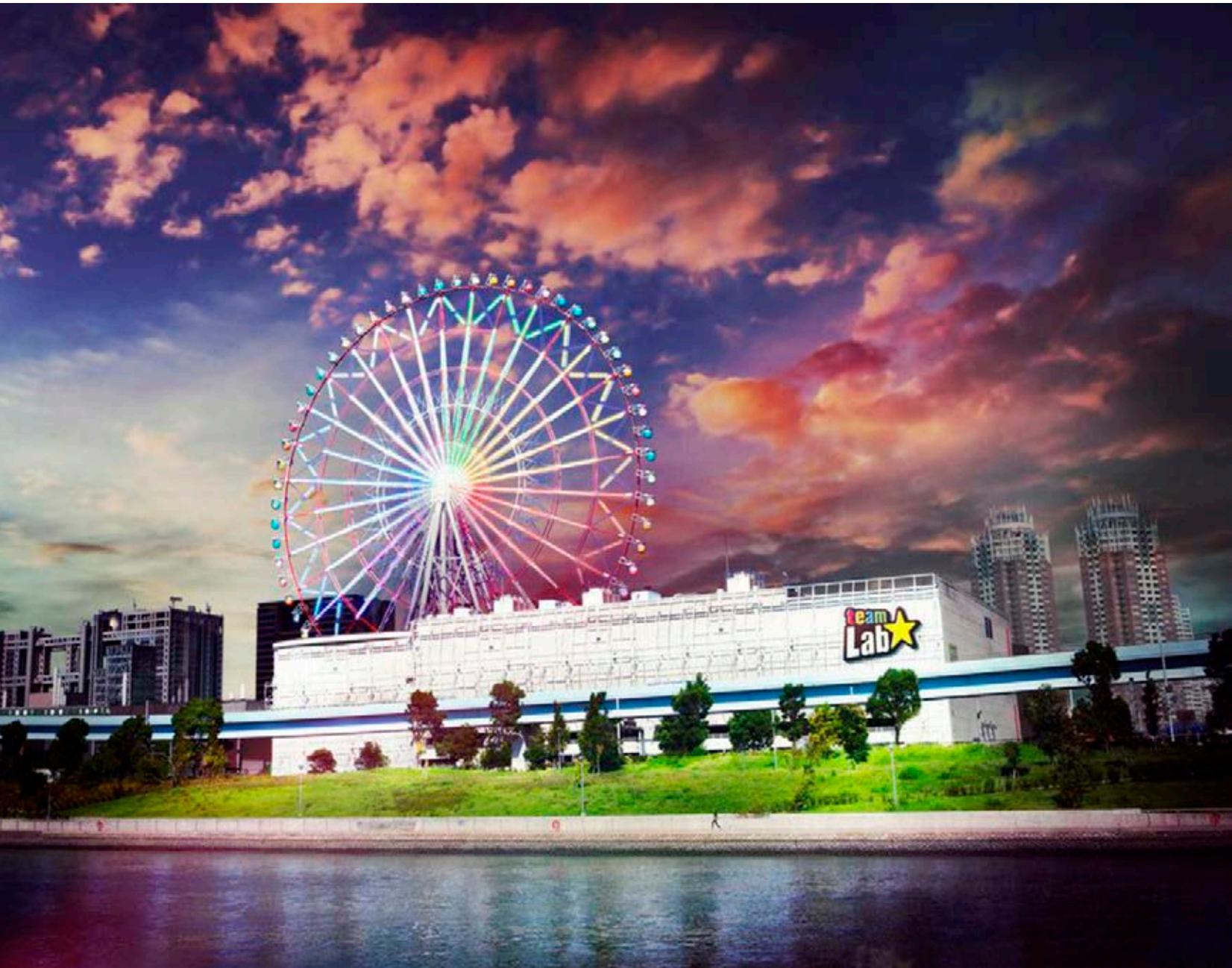
Estudio-taller Berrocal. Vista de la biblioteca de 5000 volúmenes y de parte de la colección de múltiples

Joandomènec Ros, Barcelona: Crítica.  
 MALRAUX, André (2017) *El Museo Imaginario*, trad. María Condor, Madrid: Cátedra.  
 SÁNCHEZ SAIZ, Eulogio y MARTÍNEZ SILVENTE, María Jesús (2018) *AtrapArte. Dudas y vivencias en el arte contemporáneo*, Santander: El Desvelo.  
 SANTAYANA, George (2002) *El sentido de la belleza. Un esbozo de teoría estética*, trad. Carmen García Trevijano, Madrid: Tecnos.  
 SCHILLER, Friedrich (1981) *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. Vicente Romano García, Madrid: Aguilar.  
 SHUSTERMAN, Richard (2002) *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*, trad. Fernando González del Campo Román, Barcelona: Idea Books.  
 SNOW, C. P. (1977) *Las dos culturas y un segundo enfoque*, trad. Salustiano Masó, Madrid: Alianza.  
 VALÉRY, Paul (2004) *Eupalinos o el arquitecto*, trad. José

Luis Arantegui, Madrid: Antonio Machado.  
 VV.AA. (2000) *Berrocal*, Madrid: Unicaja.  
 WAGENSBERG, Jorge (2002) *Si la Naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta? Y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre*, Barcelona: Tusquets.  
 — (2006) *A más cómo, menos por qué. 747 reflexiones con la intención de comprender lo fundamental, lo natural y lo cultural*, Barcelona: Círculo de Lectores.  
 — (2014) *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*, Barcelona: Tusquets.

www.berrocal.net

Recibido el 26 del 8 de 2019  
 Aceptado el 4 del 11 de 2019  
 BIBLID [2530-1330 (2019): 62-73]



Vista exterior del Museo Mori Building Digital Art Museum: teamLab Borderless, 2018. Fotografía: cortesía de teamLab

# UN MUSEO PARA UN ARTE SIN LÍMITES: MORI BUILDING DIGITAL ART MUSEUM

## *A MUSEUM FOR AN UNLIMITED ART: MORI BUILDING DIGITAL ART MUSEUM*

Diana María Espada Torres  
*Universidad de Zaragoza*

**Resumen** Este artículo versa sobre la creación del primer museo de arte digital del mundo, inaugurado el 21 de junio de 2018 en Tokio (Japón). Nos referimos al Mori Building Digital Art Museum: teamLab Borderless, que se encuentra situado en la isla artificial de Odaiba, núcleo de la cultura futurista nipona y dominada por el edificio Fuji TV del arquitecto Kenzo Tange, el cual, a su vez, es sede del Miraikan, el Museo de la Ciencia y la Tecnología Emergentes de Japón.

Este lugar es perfecto para esta nueva disciplina artística que adquiere cada vez más notoriedad en la sociedad actual, por su capacidad de combinar manifestaciones artísticas con diferentes tipologías tecnológicas, produciendo de esta manera instalaciones inmersivas con un fuerte impacto en el espectador y que a su vez convierten a la tecnología en una inmensa obra de arte.

**Palabras clave** Arte Digital, Museo Digital, Siglo XXI, Japón, Arte, Tecnología, Ciencia, Creatividad.

**Abstract** This paper deals with the creation of the world's first digital art museum, inaugurated on 21 June 2018 in Tokyo (Japan). The Mori Building Digital Art Museum: teamLab Borderless is located on the artificial island of Odaiba, that is the heart of Japan's futuristic culture and is surrounded by architect Kenzo Tange's Fuji TV building, which in turn is the home of Japan's Miraikan, Japan's Museum of Emerging Science and Technology.

This place is perfect for the new artistic discipline that is becoming more and more notorious in today's society, for its ability to combine artistic manifestations with different technological typologies, thus producing immersive installations with a strong impact on the viewer and at the same time turning technology into an immense work of art.

**Keywords** Digital Art, Digital Museum, 21st Century, Japan, Art, Technology, Science, Creativity.

Desde los inicios del siglo XXI, el progreso y el fuerte impacto de las nuevas tecnologías han originado una apresurada transformación a nivel global que ha ocasionado nuevas formas de acceso, consumo, difusión cultural y creación artística. Los usuarios y públicos culturales han ido adquiriendo mayor trascendencia, por lo que las distintas instituciones culturales como las museísticas, se han ido viendo obligadas a renovar sus estrategias para poder conectar con una sociedad cada vez más colaborativa y global. En cualquier caso, está claro que para el mundo de la cultura, la era digital no representa un futuro posible, sino que constituye una realidad presente.

Del mismo modo, si se considera la difusión cultural como la «trasferencia de conocimiento cuyo objetivo es permitir la accesibilidad del conjunto de la sociedad al uso y disfrute del patrimonio cultural» (Mateos Rusillo, 2013: 4), la labor del museo implica desarrollar campañas y acciones de índole comercial que susciten el interés y la consiguiente asistencia del público a sus exposiciones y actividades. Tradicionalmente, se ha trabajado con el empleo de catálogos, guías y maquetas, pero es indudable que la relación entre museos y tecnología es cada vez más estrecha. Por una parte, la tecnología está transformando el espacio mismo del museo; por otra, (en su concepción de herramienta) genera nuevas formas de creación artística. En consecuencia, estas dos modificaciones repercuten en la forma en que, ya sea como artistas o como visitantes, nos relacionamos con el contenido y con el continente, ya que se crean unos espacios sumamente dinámicos, en los que conviven las modalidades multimedia, crossmedia, transmedia, así como la realidad aumentada y la realidad virtual (Kulesz, 2014). Sin embargo, no debemos olvidar que los museos de arte han sido considerados, desde el siglo XVIII, como unas instituciones conservadoras, fuentes de cultura y de prestigio académico y social.

La evolución que ha experimentado la sociedad actual –cada vez más amplia y activa en los distintos procesos de gestión cultural que se van desarrollando–, junto con la mejora de los nuevos medios y soportes tecnológicos, ha permitido un discurso que está consiguiendo explotar al máximo estos nuevos recursos (Hooper Greenhill, 1998). Debemos pensar que lo digital no solo impacta en el acceso y difusión, sino también en las nuevas formas de concebir y crear. A día de hoy, algunos espacios museísticos ya no se limitan al espacio físico, sino que comenzamos a ver cómo, en algunos casos, el espacio arquitectónico y el virtual se complementan. Este es el caso del Mori Building Digital Art Museum: teamLab Borderless.

Fue en junio de 2018 cuando nació este primer museo digital, a escala real, del mundo. Se ubicó en el complejo Palette Town, en la isla de Odaiba, una extensa superficie artificial en la bahía de Tokio que en origen se edificó por motivos defensivos. El nombre de Odaiba proviene de una serie de seis fortalezas isleñas construidas en 1853 por Egawa Hidetatsu, del shogunato Tokugawa, para proteger Edo de posibles ataques marítimos (Takatoshi, 2004). *Daiba*, en japonés, se refiere a la batería de cañones que se instalaron en dichas islas. A finales del siglo XX, toda esa zona sufrió una fuerte expansión para convertirse en una importante zona turística, de ocio, con grandes hoteles y centros comerciales.

Posteriormente, algunas de las grandes compañías japonesas como Fuji TV (una de las principales emisoras de televisión nipona), cuyo edificio fue creado por el arquitecto y urbanista japonés Kenzo Tange (Tange, 2019), trasladaron su sede a la isla, y la comunicación con la zona mejoró con la conexión de la línea Rinkai a la del ferrocarril JR East en 2002 y la extensión hacia el este de la línea Yurikamome hasta Toyosu en 2006. Esto permitió la instalación del Miraikan, el Museo de la Ciencia y la Tecnología Emergentes de Japón (Watanabe, 2001).



Vista del mural Tokio Skytree. 2012. Fuente: teamLab.art

En cualquier caso, es indudable que la tecnología ha jugado un papel fundamental en la construcción de la identidad japonesa, que siempre ha estado ligada al desarrollo, investigación y uso de las nuevas tecnologías, pero también a la preservación de su cultura tradicional. No obstante, pocas veces se habla de la conexión existente entre esos polos supuestamente opuestos; se suele ignorar el hecho de que una buena parte de las características llamativas de la sociedad japonesa actual encuentra sus raíces en algún aspecto del Japón tradicional (Jansen, 2002). Esa dualidad cultural japonesa es lo que les ha permitido proponer la celebración los próximos Juegos Olímpicos de Tokio 2020 (recordemos, por otra parte, que ya se celebraron también en esta ciudad las Olimpiadas de 1964). En cualquier caso, con el horizonte de 2020 en mente, el colectivo de artistas digitales japoneses líderes a nivel mundial: teamLab, inauguró el pasado 21 de junio de 2018, un museo gestionado de manera conjunta por Mori

Building Co., Ltd, un importante desarrollador de paisajes urbanos (teamLab, 2001).

Debemos señalar que los museos permanentes de arte digital, son, en la actualidad, muy pocos. De ahí la importancia de este primer centro de arte digital permanente que pone de manifiesto que las ventajas de las nuevas tecnologías en el terreno de las industrias culturales son innegables (Liese, 2010: 276).

En el año 2001, el ingeniero Toshiyuki Inoko fundó la sociedad *teamLab*, que en la actualidad cuenta con unos quinientos empleados procedentes de diversas ramas de la tecnología digital, de las ciencias exactas y del mundo de la creación (teamLab, 2001). Su sede se encuentra domiciliada en la torre Tokio Skytree, en cuyo vestíbulo se puede contemplar un mural digital de unos cuarenta metros de longitud que fue ideado por esta joven empresa, en donde se muestra el *skyline* animado de la capital de Japón. Esta obra fue el fruto del trabajo de dieciséis artistas gráficos y animadores, y no

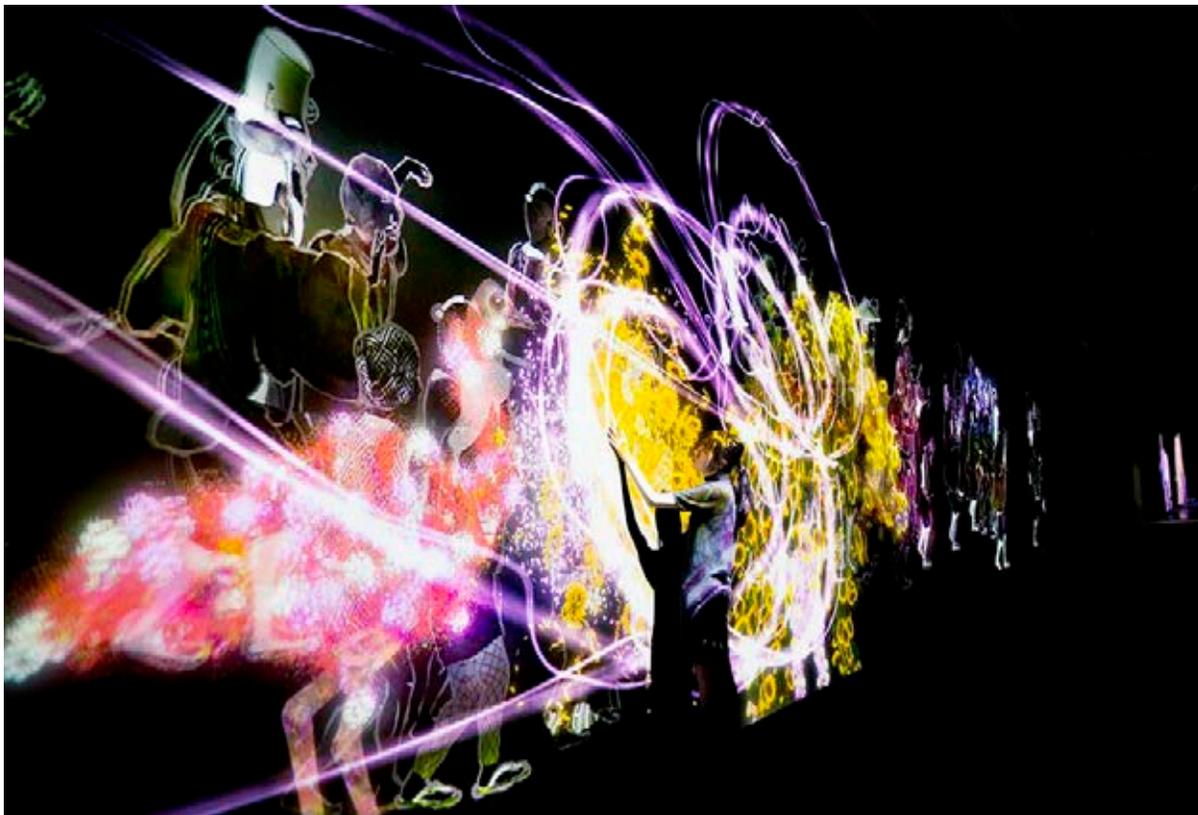


Vista del interior del Mori Building Digital Art Museum: teamLab Borderless, 2018. Fotografía: cortesía de teamLab

tiene un punto de vista central, ya que en los tres estilos del arte tradicional japonés a los que se alude en ella: *Ukiyo-e* (técnica de grabado en madera muy difundida entre los siglos XVII y XX), *Rakuchu-rakugaizu* (género de pintura en biombo en la cual se reproducen con todo pormenor escenas de la vida cotidiana de la ciudad de Kioto, antigua capital del Japón) y *Edozubyoubu* (pintura en biombo en la cual se reproducen escenas de la ciudad de Edo, antiguo nombre de Tokio), se plantean con el mismo grado de importancia en cualquier punto del mural (Barlés y Almazán, 2007).

De esa fusión resulta una obra cautivadora, de monumentales dimensiones, que reproduce una vista aérea de la ciudad de Tokio, en el pasado y en el presente, con toda su profundidad y complejidad y a la que se le ha dado el detalle propio de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel en el Vaticano.

Asimismo, y gracias a las distintas muestras que se han podido ver en numerosos espacios artísticos del mundo y que se encuentran en las colecciones de museos y galerías de Sydney, San Francisco, Nueva York, Estambul, Melbourne y Helsinki, entre otras ciudades, se dio a conocer la actividad creativa de este colectivo. Un largo camino desde su primera exposición con la que debutaron en el mundo del arte en 2011, en la galería Kaikai Kiki en Taipei gracias al artista Takashi Murakami (teamLab, 2011). Durante este año 2019, el mencionado colectivo artístico multidisciplinar se ha podido dar a conocer en el mercado del arte español, a través de una exposición en la Fundación Telefónica en Madrid, que estuvo formada por las tres instalaciones: «Black Waves: Lost, Immersed and Reborn», «Flutter of Butterflies, Born from Hands» y «Enso - Cold Light», que buscaban que el visitante transitase



Zona «Borderless World», en el Museo de Arte Digital Mori Building en Tokio, 2018. Fotografía: cortesía de teamLab

a través de ellas, estableciendo relaciones y cambios. De esta forma consiguieron interesar a un público numeroso y traer a nuestro país sus futuristas obras, que exponen la fusión del arte con la informática siendo una fuente constante de sorpresas visuales (Fundación Telefónica, 2019).

A diferencia de las artes tradicionales, una de las facilidades que presenta el arte digital y la tecnología para la producción artística es la posibilidad de experimentar y de modificar constantemente la obra. Es por ello que las obras de arte digital, debido a su carácter inmaterial, no tienen una estructura lineal; son interactivas y en ellas se fusionan diferentes medios y lenguajes. Tal y como estamos viendo, los museos, así como las galerías de arte, han comenzado a abrir sus puertas al mundo digital, aunque de forma cautelosa, pues ese acceso le otorga a la obra digital el

aval de «obra museable», es decir, su entrada le da garantía institucional de «obra de arte». Así, algunos centros de arte contemporáneo, como el Guggenheim de Nueva York, ya han exhibido algunas muestras temporales de arte digital. Sin embargo, debemos reconocer que todavía no ha conseguido permiso permanente para franquear las fronteras de los museos de arte contemporáneo. Quizá se deba a su naturaleza de «no coleccionable», a su difícil catalogación, al reto museográfico que supone, o a sus requerimientos tecnológicos específicos para su exhibición (Costa, 1997: 9-13).

Sin embargo, las herramientas digitales pueden constituir un claro aliado a la hora de fomentar la participación de la sociedad civil y la sensibilización en torno a la diversidad de las expresiones culturales. De ahí la importancia de la construcción del Mori Building Digital Art Museum: teamLab

Borderless. La impresionante y pionera instalación permanente a escala real, cuenta con un total de quinientos veinte ordenadores y cuatrocientos setenta proyectores, repartidos en 10.000 m<sup>2</sup> distribuidos en dos plantas, creando un ambiente de pura fantasía. Ese interior se caracteriza por una atmósfera única complicada de definir con palabras, generada gracias al apoyo de varios grupos tecnológicos japoneses importantes desde Panasonic a Epson, que suministran el sofisticado equipamiento que da soporte a las espectaculares instalaciones de arte digital (Mori Building Digital Art Museum, 2018).

Las dos compañías que gestionan este centro han unido fuerzas con el objetivo de marcar un punto de inflexión en la historia del arte, eliminando las fronteras tradicionales, fomentando la interacción con el público, además de proporcionar una gran libertad a los artistas, que pueden aprovechar las ventajas de la nueva era digital para dar rienda suelta a su creatividad. Es un espacio en el que el visitante, cuando accede para observar y disfrutar de las diversas piezas de arte, se encuentra en este caso con unas obras que no son algo físico, no son palpables, sino que son recreaciones digitales dentro de las que se integra el espectador.

Asimismo, debemos aclarar, tal y como indican desde el colectivo artístico, que «las obras no son ni animaciones pregrabadas, ni imágenes en bucle, sino que están realizadas en tiempo real», a diferencia de lo que se puede ver en otras galerías artísticas o exposiciones de arte digital itinerantes, son instalaciones realizadas gracias a la tecnología del videomapping, a través de la cual las piezas reaccionan al movimiento y al tacto, invitando al visitante a formar parte de la escena, en donde la luz y el espacio se convierten en auténticos protagonistas (teamLab, 2018).

El museo se encuentra estructurado en cinco áreas diferentes, para mostrar las aproximada-

mente cincuenta obras que se pueden contemplar en su interior, todas a gran escala. En primer lugar, nos encontramos con el espacio denominado «Borderless World», ubicado en la planta inferior, y con el «Athletic Forest», que se sitúa en el piso superior. Además, también podemos contemplar dentro del espacio museístico, la obra «Forest of Lamps», el área infantil denominada «Future Park» y la zona del «Tea House».

El área «Borderless World» (Mundo sin límites), puede considerarse la zona más sensacional del centro de arte. Nada más acceder al interior del edificio, nos encontramos con este espacio, que se caracteriza por tener unos corredores muy oscuros, a través de los cuales se encuentran varias salas y planos abiertos donde se pueden admirar los diferentes montajes, hechos de luces, colores y formas que cambian constantemente y que a menudo interactúan entre sí y con los visitantes, los cuales gracias a la existencia de una aplicación para *smartphone* pueden influir en el comportamiento de las mismas. De esa forma se consigue invitar al espectador a formar parte de la escena.

Otra característica de esta zona es que no hay mapas o direcciones, sino solo las cartelas en la entrada de cada obra que indican su nombre. Aquí las obras no tienen bordes o marcos que las separen. Según explican sus creadores, «las personas entienden y reconocen el mundo a través de sus cuerpos, de sus sensaciones, moviéndose libremente y formando conexiones y relaciones con otras personas. Como consecuencia, el cuerpo tiene su propio sentido del tiempo. En la mente, los límites entre distintos pensamientos son ambiguos, lo que causa que se influencien entre ellos y a veces se fusionen. Por ello estas obras de arte tienen el mismo concepto de tiempo que el cuerpo humano» (teamLab, 2018).

Por otro lado, «Athletic Forest» (Bosque atlético), es un ambiente basado en el concepto de entender el mundo a través del cuerpo y pensarlo en su tridimensionalidad. Dos de las obras que



Un miembro japonés de teamLab colectivo camina y posa en una sala de instalación digital con lámparas colgantes, que se iluminan cuando el visitante se acerca y la luz se mueve de una lámpara a otra alrededor de la sala, en el Museo de Arte Digital Mori Building en Tokio, 2018. Fotografía: cortesía de teamLab

más interés han suscitado entre los visitantes han sido: *Boing Boing Universe*, una especie de cama elástica gigante, y *Aereal Climbing*, donde se puede simular que uno mismo puede «escalar entre una bandada de pájaros».

En el denominado «Forest of Lamps» (Bosque de lámparas resonantes), otro de los impresionantes espacios del museo, brillan suspendidas desde el techo cientos de lámparas circulares que imitan el impresionante efecto de la ceremonia de los *cherry blossom*, o lo que se conoce en Japón como Hanami o la llegada del florecimiento de los cerezos, un tradicional evento casi mágico que cada año disfrutan miles de personas en el país nipón y que el centro de arte, de manera digital, ha intentado emular.

Finalmente, el recorrido se cierra con las dos últimas áreas de este centro de arte: la primera

«Future Park» (Parque del futuro), un espacio ubicado cerca de «Athletic World», diseñado principalmente para el público infantil, con el objetivo de estimular su creatividad y cooperación. Las obras más llamativas son *Sketch Aquarium*, donde los niños pueden dibujar y luego ver sus creaciones en un «acuario» digital, y *Sliding through the Fruit Field*, un tobogán gigante.

Por su parte, la zona de «Tea House» (Casa de té) ubicada en la planta superior, no es únicamente un lugar para tomar té, sino un verdadero atractivo de este museo. Un espacio donde es posible beberse el arte. Y es que al recibir el té en la taza, este florece generando un mundo de formas y colores dentro del recipiente y lo proyecta alrededor. Eso sí, siempre que quede té.

En conclusión, en una época en la que la evolución y el desarrollo de la tecnología es abrumadora y que ha conseguido introducirse en la vida de la sociedad actual en todos sus aspectos cotidianos, el colectivo artístico teamLab Borderless ha encontrado lo que parece ser la ecuación casi perfecta entre la confluencia del arte, la ciencia, la tecnología, el diseño y el mundo natural.

Todo ello ha llevado a crear un museo que podría definirse como atípico, sin mapa o recorrido predefinido, en donde se trata más bien de dejar que la curiosidad nos guíe para elegir el camino por el cual comenzar y así conocer las obras que lo componen, obras de arte de instalación digital interactiva que forman un mundo sin fronteras, que salen de las estancias, se comunican con otras obras, influyen y, a veces, se entremezclan entre sí e incluso son interactivas, fomentando la participación de los espectadores, para que su presencia cambie el mundo y la concepción del arte actual. De esta forma, el espectador se convierte en un nuevo artista en este espacio co-creativo que pretende crear una experiencia en la que se disuelvan los límites de las obras de arte tradicional, en las cuales, cuando el artista pintaba un lienzo, tenía límites, o, si se creaba una escultura, se modificaba con dificultad. Pero con el arte digital siempre se puede modificar, porque el mundo digital *no existe realmente*.

Queda claro que son muchas las ventajas de la nueva era digital, pero definitivamente este museo ha creado una oportunidad única para sorprender al visitante con los avances de la tecnología moderna y su aplicación en el ámbito cultural, mediante el cual se está apreciando el arte como nunca se había hecho con anterioridad. Por tanto, podemos decir que el arte digital permite elevar al máximo nivel la expresión «poner el espectador dentro de la imagen», y de hecho esa era la idea que nació en la época de las vanguardias, la de crear la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*, término acuñado

por el compositor de ópera Richard Wagner, quien lo utilizó para referirse a un tipo de obra de arte que integraba las seis artes: la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura (Sebrel, 2002: 293).

Igualmente, el arte digital responde a una necesidad común: la de maravillarse y crear experiencias significativas, enriquecedoras y estimulantes, que nos permitan despertar nuestra creatividad, curiosidad y sentido crítico. De esa forma el arte experimenta una nueva forma de vida.

## REFERENCIAS / BIBLIOGRAFÍA

- BARLÉS BÁGUENA, Elena y ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David (2007) *Estampas japonesas: historia del grabado japonés y de su presencia en España*, Zaragoza: Fundación CAI-ASC: Fundación Torralba-Fortún.
- BARLÉS BÁGUENA, Elena y ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David (2011) «El mundo actual y Japón desde España», *Asociación de Estudios Japoneses en España*, Congreso IX, Zaragoza, 13-38.
- BELLIDO GANT, María Luisa (2002) *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Gijón: Trea.
- COSTA, Mario (1997) «Estética, Técnica, Tecnologías», en GIANNETTI, Claudia. (Ed.) *Arte en la era electrónica: Perspectivas de una nueva estética*, Barcelona: ACC L'Angelot y Goethe-Institut, 9-13.
- FOSTER, Hal y KRAUSS, Rosalind (2006) *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid: Akal.
- HOOPER GREENHILL, Eilean (1998) *Los museos y sus visitantes*, Gijón: Trea.
- HUERTA RAMÓN, Ricard (2011) «Maestros, museos y artes visuales: construyendo un imaginario educativo», *Arte, individuo y sociedad*, vol. 23, 1, 55-72.
- JANSEN, Marius B. (2002) *The making of modern Japan*, Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press.
- LIESER, Wolf (2010) *Arte Digital. Nuevos caminos en el arte*, H.F. Ullmann Publishing.



*Sketch Aquarium*, en el Museo de Arte Digital Mori Building en Tokio, 2018. Fotografía: cortesía de teamLab

MATEOS RUSILLO, Santos M. (2013) «Museos y Content Marketing. Hacia un nuevo modelo de generación de contenidos culturales», *Zer, Revista de Estudios de Comunicación* Vol. 18 - 34, UPV, 13-38.

MORENO, Isidro (1997) «Multimedia y museos en España: de prohibido tocar a toque por favor», *Cinevídeo* 20, 137, 20-29.

SEBRELI, Juan José (2002) *Las aventuras de la vanguardia*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana Señales.

TAKEKOSHI, Yosaburō (2004) *The economic aspects of the history of the civilization of Japan*, London: George Allen & Unwin LTD.

WATANABE, Hiroshi (2001) *The architecture of Tokyo: an architectural history in 571 individual*, Edition Axel Menges.

### **PUBLICACIONES ONLINE**

ARTIUM, Biblioteca y Centro de Documentación (2013) «Kenzo Tange. Biografía y obra», <<http://catalogo.artium.eus/printpdf/book/export/html/7748>> [05/08/2019].

ARTVALOR, The art investment Company (2018) «Le meraviglie dell' Arte Digitale: apre il primo museo del TeamLab a Tokyo», <<https://artvalor.com/it/2018/07/23/teamlab-digital-art-new-museum-opened-in-tokyo/>> [11/08/2019].

DÍAZ DE QUIJANO, Fernando (2019) «Teamlab: una inmersión en el arte zen digital», <<https://elcultural.com/Teamlab-una-inmersion-en-el-arte-zen-digital?pdf=72778>> [05/08/2019].

FUNDACIÓN TELEFÓNICA (2019) «EXPOSICIÓN TEAMLAB», <<https://espacio.fundaciontelefonica.com/evento/teamlab/>> [06/08/2019].

KULESZ, Octavio (2014) «UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: Analysis of parties' periodic reports and contemporary digital trends», <[http://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/sessions/8\\_igc-inf\\_5\\_digital\\_en.pdf](http://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/sessions/8_igc-inf_5_digital_en.pdf)> [05/08/2019].

MIRAIKAN, THE NATIONAL MUSEUM OF EMERGING SCIENCE AND INNOVATION <[HTTPS://WWW.MIRAIKAN.JST.GO.JP/](https://www.miraikan.jst.go.jp/)> [05/08/2019].

MORI BUILDING DIGITAL ART MUSEUM: TEAMLAB BORDERLESS <<https://borderless.teamlab.art/>> [08/08/2019].

TEAMLAB <<https://www.teamlab.art/>> [06/08/2019].

Recibido el 4 del 9 de 2019  
Aceptado el 26 del 11 de 2019  
BIBLID [2530-1330 (2019): 74-83]



Musée d'art moderne André Malraux vista norte, © MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

# EL MUSÉE D'ART MODERNE ANDRÉ MALRAUX: EL MUSEO-TIPO DE LA MODERNIDAD FRANCESA

## *THE MUSÉE D'ART MODERNE ANDRÉ MALRAUX: THE MUSEUM-TYPE OF FRENCH MODERNITY*

Inmaculada Real López  
*Universidad de Zaragoza*

**Resumen** Este artículo realiza un estudio del panorama museístico en Francia tras la Segunda Guerra Mundial, en concreto de Le Havre. El objetivo es demostrar los avances que se producen en esta ciudad desde el ámbito de la museología, en medio del proceso de reconstrucción urbanística debido a la devastación producida por el conflicto bélico. En los años cincuenta se recupera el museo provincial, el cual surge con una perspectiva americana y con claves de modernidad, lo que le convierte en un museo-tipo y en el referente de la museología francesa. Además, anticipa una serie de valores sociales y democráticos que comulgan con las Maisons de la Culture de André Malraux, razón por la cual fue sede de esta institución y se consideró el modelo a seguir. A su vez, el museo mantiene un continuo diálogo con el entorno urbanístico y el arte contemporáneo instalado en el espacio público.

**Palabras clave** Museología, socialdemocracia, arte urbano, Maisons de la Culture, arquitectura, modernidad.

**Abstract** This paper carries out a study of the museum scene in France after the Second World War, in particular Le Havre. The aim is to demonstrate the advances that take place in this city from the field of museology, in the middle of the process of urban reconstruction due to the devastation produced by the war. In the fifties the provincial museum was recovered, which emerged with an American perspective and with keys to modernity, making it a model museum and the benchmark for French museology. In addition, it anticipates a series of social and democratic values that commune with André Malraux's Maisons de la Culture, which is why it was the headquarters of this institution and was considered a model to follow. At the same time, the museum maintains a continuous dialogue with the urban environment and contemporary art installed in the public space.

**Keywords** Museology, Social Democracy, Urban Art, Maisons de la Culture, Architecture, Modernity.

## Introducción

Con la creación del Ministère d'Affaires Culturelles en 1959, se puso en marcha un modelo de institución denominado Maison de la Culture que fue ideado por André Malraux, y que estaba basado en la dinamización socialdemocrática y en la liberación cultural mediante un espacio polivalente que permitiera el acceso de la población al conocimiento y a la educación. A su vez, se trataba de un modelo de gestión descentralizado que impulsaba la creación de varios centros culturales por diferentes ciudades francesas durante la década de los sesenta, para dar respuesta a una nueva demanda social de carácter multidisciplinar. De todas las Maisons fundadas, la primera que apareció fue la de Le Havre, que se inauguró en 1961 y marcó el punto de partida de la modernidad en la vida cultural francesa. De hecho, el propio André Malraux llegó a indicar «no hay una casa como esta en el mundo, incluso ni en Brasil, ni en Rusia ni en Estados Unidos» (Royer y Barot, 2016: 9). De esta forma dejaba claro el carácter excepcional que tenía esta primera Maison, la cual presentaba la peculiaridad de compartir sede con el museo municipal de la ciudad que acababa de renacer tras haber sido devastado durante la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo que había una necesidad por restaurar los edificios destruidos, se quería recuperar moralmente a una población que había sido testigo directo de la destrucción de los espacios culturales más representativos: el Museo de Bellas Artes y el Teatro Municipal.

El entonces denominado Musée du Havre se convirtió en el proyecto piloto<sup>1</sup> de socialización y democratización del arte más relevante de la época, el cual se vio notablemente favorecido por la hibridación institucional promovida por Malraux. Sería en 1972, en la Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile

<sup>1</sup> Así se presenta en algunas guías de museos como en la de Pierre Cabanne (1990: 280)

sobre el desarrollo y el papel de los museos en el Mundo Contemporáneo, en donde quedaría definido que «el museo es parte integral de la sociedad» (De Varine, 2014: 32), y que debe responder a las demandas de esta. Por tanto, los criterios de estas dos instituciones francesas se adelantaron al reconocimiento social de acceso a la cultura, de tal manera que ambas aunaron tales criterios, pues se abrían a la población obrera para que esta tuviera acceso al patrimonio universal, a los bienes culturales y al conocimiento. Esta fusión fue posible porque en 1952 había surgido en la ciudad portuaria el primer gran museo construido tras la Segunda Guerra Mundial, anterior incluso al Musée d'Art Moderne de la Ville de París, que se inauguró en 1955. Asimismo, por su planteamiento y diseño arquitectónico se aproximaba a lo que Malraux concebía como el nuevo modelo institucional que debía emerger en Francia. Este paralelismo dio lugar a la creación, desde 1961 hasta 1967, del denominado Musée-Maison de la Culture, el cual se convirtió en el proyecto de referencia del Ministère d'Affaires Culturelles, que pretendía llevar a cabo una descentralización de la cultura para que esta llegara a todas las provincias y no estuviera exclusivamente reservada a los habitantes de la capital, y también para revitalizar los centros históricos. De hecho, para cumplir con este objetivo se había previsto construir hasta veintiuna Maisons de la Culture por todo el territorio francés, aunque finalmente no todas se llegaron a realizar<sup>2</sup>.

En aquellos años el ministro Malraux vio cómo se materializaba la idea de crear «un lugar abierto a todas las artes, abierto a todos los públicos, un lugar de alegría, de sorpresa, de descubrimiento y de admiración»<sup>3</sup>, y también de emoción, como llegó a señalar, porque

<sup>2</sup> Véase por ejemplo el caso fallido de la Maison de la Culture de Rouen en Inmaculada Real López (2019)

<sup>3</sup> «Impression, Le Havre»



MuMa, © MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

«las obras de arte dan vida a la gente que está enfrente de estas»<sup>4</sup>. Hay que recordar el valor que Malraux otorgaba a los museos, pues «el papel que juegan [...] en nuestra relación con las obras de arte es tan grande, que tenemos dificultad para pensar que no existe, que no existió jamás, allí donde la civilización de la Europa moderna es o fue desconocida, y que existe en nosotros después de dos siglos. El siglo XIX ha vivido de ellos, nosotros todavía vivimos y olvidamos que ha sido impuesto al espectador una relación completamente nueva con la obra de arte» (Malraux, 2016: 11-12).

Sin embargo, la citada hibridación comenzó a presentar problemas de convivencia, pues el espacio que necesitaba la casa cultural limitaba el trabajo del museo, esta inadaptación de la primera terminó ocasionando una ruptura

<sup>4</sup> Palabras recogidas en un discurso pronunciado en 1966, publicado en Charles Louis Foulon (2016)

y la consecuente disociación. El museo, conocido hoy como Musée d'Art Moderne André Malraux (MuMa), siguió su propio camino y consiguió consolidarse en el panorama museístico. De hecho, en agosto de 2019 ha celebrado el centenario de su fundación. Mientras, la Maison de la Culture fue languideciendo en el tiempo<sup>5</sup>, tras pasar por dos sedes diferentes, actualmente lo que queda de ella es la Scène Nationale du Havre, donde se lleva a cabo una amplia programación dedicada al teatro, principalmente.

El aporte que el MuMa ha realizado en la historia de la museología queda definido, principalmente por la relación que se es-

<sup>5</sup> En el año 2009 se creó la Asociación Maison de la Culture de Le Havre que ha impulsado diferentes iniciativas para el estudio de esta institución, dando lugar a publicaciones y jornadas que han conseguido compilar una amplia información de las etapas precedentes.

tablece entre arte y público, también por el lenguaje arquitectónico del edificio y por sus líneas de actuación, las cuales comenzaron a desarrollarse de forma innovadora durante los años cincuenta y sesenta, una etapa en la que se abren las colecciones a la sociedad francesa. Además, podemos decir que el MuMa - el cual se ha convertido en la segunda colección de pintura impresionista más importante por detrás del Musée d'Orsay - es el resultado de un proceso de transformación que ha ido al compás de los planteamientos surgidos en materia de políticas culturales, museografía y arte urbano, el cual se inicia en la puerta de acceso al museo y se prolonga por diferentes espacios de la ciudad.

### **La recuperación urbana de Le Havre, el escenario para la revitalización cultural**

Aunque los orígenes de las Maisons de la Culture están vinculados a los inicios de la V República Francesa (1958), en realidad este modelo de institución procedía de los años treinta, cuando André Malraux estuvo en contacto con el Frente Popular y tenía previsto fomentar la accesibilidad a la cultura<sup>6</sup>. Sin embargo, conviene recordar que en el caso de Le Havre este proyecto estuvo además directamente ligado a la reconstrucción de la ciudad por los desperfectos ocasionados tras la destructiva Segunda Guerra Mundial<sup>7</sup>. Desde julio de 1959, tras ser nombrado ministro de cultura por el presidente Charles de Gaulle, Malraux volvió a recuperar la idea de casas culturales que pasaron de ser una utopía a convertirse en realidad.

6 No hay que olvidar que estas estuvieron, a su vez, directamente influidas por la denominada Maison du Peuple, ideada durante la Represión de la Commune de París en 1871, institución que estaba nuevamente ligada a un momento político.

7 Situación que también se produjo en otros lugares de la región francesa de Normandía, tal fue el caso de Rouen, y que supuso la pérdida de edificios como el antiguo Théâtre des Arts, que terminó siendo levantado en el antiguo emplazamiento convirtiéndose, desde entonces, en uno de los espacios culturales más representativos de la ciudad.

Asimismo, este modelo de institución respondía a un periodo de movimientos populares que cobraba fuerza en los años sesenta, tal y como se interpreta por el aumento del activismo artístico y cultural, que luchaba por la democratización y la accesibilidad a la cultura. El Ministère d'Affaires Culturelles pretendía mediante la red de Maisons de Culture prevista por todo el territorio francés, llevar a cabo una descentralización y una cooperación entre el Estado y las regiones. Al mismo tiempo, se iban tejiendo nuevas estrategias político-administrativas en estas casas de provincia, las llamadas «Association de la Masion de la Culture», a las que se fueron adhiriendo numerosos socios, en algunas localidades como en Grenoble llegaron a alcanzar los treinta mil miembros. No hay que olvidar el marco en el que se desarrollan estas instituciones, el cual coincide con los movimientos del Mayo del 68. De tal manera que, la noción de cultura en su diversidad más social dio lugar a la creación de la Maison des Jeunes, entre otras asociaciones populares, las cuales también tuvieron sus propios ecos en las reivindicaciones culturales.

El marco en el que emerge este movimiento de democratización fue en Le Havre, ciudad que quedó gravemente dañada por los bombardeos que sobre ella lanzaron las tropas aliadas durante el 5 y el 6 de septiembre de 1944, lo que supuso la completa destrucción de su centro histórico, incluyendo el Museo de Bellas Artes y el Teatro Municipal. Tras la Liberación, se puso en marcha un plan de recuperación urbanística a través de un equipo de arquitectos, cuya dirección fue confiada a Auguste Perret, que trabajó junto al Ministère de Reconstruction et de l'Urbanisme y la secretaría de Bellas Artes. El director de los museos de Francia, Georges Salle, también se involucró en esta tarea de recuperación, en apoyo al alcalde de la ciudad portuaria, Pierre Courant, que solicitaba la reconstrucción del museo lo antes posible, cuyo edificio históri-

co había sido arrasado. En 1946 se daban los primeros pasos para levantar el núcleo poblacional, a través de amplios ejes principales y ordenación de los monumentos, estableciéndose un criterio homogéneo entre los miles de edificios previstos, los cuales tendrían tanto categoría residencial, como también de carácter religioso, civil, administrativo o comercial. No hay que olvidar que en medio de este proyecto hubo un gran interés por revitalizar el centro urbano y el área metropolitana a favor de las artes y la cultura, como años después se haría en París con el casco histórico y el Centre Pompidou. Esta intervención que ha sido calificada de «ejemplo excepcional del urbanismo y la arquitectura de posguerra» (*Critère IV*), y ha contado con el reconocimiento de la UNESCO en 2005, quedando inscrito en la lista del Patrimonio Mundial de la Humanidad. Los aspectos más destacados que han permitido esta inclusión han sido el modelo de unidad en el método de recuperación, la integración entre pasado y presente, el respeto por las huellas históricas, la incorporación de nuevos avances en arquitectura moderna y técnicas constructivas, donde el hormigón se convertía en el material principal. No hay que olvidar que el MuMa también contribuyó a la inscripción de la ciudad en la UNESCO, al ser uno de los organizadores de la exposición *Perrret, la poétique du béton armé*, muestra que supuso el despertar del reconocimiento urbanístico y paisajístico al integrarse el arte contemporáneo en el paisaje, privilegiándose una imagen renovada de este proceso de cambio y transformación.

### **El MuMa: de un museo local a una institución de referencia**

La creación del Musée d'Art Moderne se debe al pintor Reynold Arnould, que fue el visionario de esta institución (Reneau, 2011) creada para salvaguardar la colección del primer mu-

seo de la ciudad ubicado en el antiguo «Logis du Roi», cuyo edificio fue destruido por los bombardeos, aunque sus obras fueron puestas a salvo, y estas constituyeron el punto de partida de la institución actual. Su impulsor la concibió tomando como referencia el modelo de museología americana que había conocido durante su estancia en Estados Unidos donde fue profesor en la Universidad de Texas, allí entró en contacto con críticos, visitó galerías y museos. En su ciudad natal, Le Havre, pondría en práctica la influencia que traía, quería entonces «crear un museo de arte moderno orientado hacia América» (Reneau, 2016: 83), mientras que a nivel internacional el modelo americano no sería seguido hasta los años sesenta (Lorente, 2018). No solo asumió esta importante tarea de dirección y recuperación, sino que además intervino en los museos de la ciudad portuaria que habían sido arrasados. Sin embargo, apostó por el antiguo Museo de Bellas Artes para que este se convirtiera en uno de los emblemas arquitectónicos de la ciudad. Esta decisión también influyó en la transformación de la colección que derivó hacia el periodo contemporáneo y quería que fuera «tanto exigente y moderna, como abierta y accesible a todos los públicos»<sup>8</sup>, un hogar para el arte, la educación y la cultura.

Además de ser Arnould el primer director, también fue conservador, y estuvo como máximo responsable desde 1952 hasta 1965; en aquel entonces era habitual nombrar para estos cargos a pintores locales. En 2019, con motivo de los actos celebrados por el centenario del museo, se rememora la etapa en la que estuvo al cargo de la colección. De tal manera que bajo el título *Reynold Arnould et le Musée du Havre (1952-1965)*<sup>9</sup>, se recogen las principales actuaciones de la institución, como fue el inventario

8 <http://www.muma-lehavre.fr/fr/expositions/reynold-arnould-et-le-musee-du-havre-1952-1965> [Consultado el 18 de septiembre de 2019].

9 La muestra tendrá lugar del 7 de diciembre de 2019 al 16 de febrero de 2020.

de la colección. Pero también se impulsó una política de adquisición de obras de arte contemporáneo<sup>10</sup> y se inició un programa de exposiciones temporales y actividades culturales. Asimismo, citar que los años claves de la institución se contemplan en la muestra *Construire le musée imaginaire: Le Havre 1952/1961/1965* (2011), que también hace referencia a la etapa de Arnould. Tras dejar su cargo en el museo, pasó a dirigir las Galeries Nationales du Grand Palais, donde comisarió exposiciones nacionales e internacionales, siguiendo el modelo museográfico que había puesto en marcha en Le Havre. No hay que olvidar que el edificio respondía a las nuevas necesidades que Arnould concebía en materia de museos y que incluía desde salas de exposiciones, una cafetería, sala para la proyección de cine, celebración de debates, conciertos, es decir, espacios polivalentes, abiertos a la sociedad que convierten el museo en un organismo vivo. Años más tarde, el Centre Pompidou presentaría un edificio con un planteamiento similar de carácter multidisciplinar que fue muy influyente para otros museos.

Al igual que se han ido produciendo varias transformaciones en el museo de Le Havre, el nombre de la institución también ha cambiado paralelamente. De tal modo que, si en sus orígenes se llamaba Musée de Beaux-Arts, desde su refundación en 1952 hasta 1961, pasó a ser Musée du Havre. Sin embargo, al fusionarse con el proyecto de Malraux se rebautizó con el nombre Musée-Maison de la Culture du Havre. Al producirse la desvinculación entre ambas en 1967, pasaría a ser Musée de Beaux-Arts André Malraux y, finalmente, tras las últimas remodelaciones efectuadas en los años noventa, adquirirá el nombre de MuMa-Musée d'Art Moderne André Malraux.

10 La colección ha ido creciendo de forma continua en el tiempo, a través de donaciones, depósitos o adquisiciones. En relación con estas últimas señalar, por ejemplo, que en el año 2019 se han incorporado obras como *Barque échouée sur la grève* (1956) de Georges Braque; o *Le Havre, le bassin* (1906) de Albert Marquet.

Es evidente que la huella del primer ministro de cultura quedó plasmada en esta ciudad, en donde encontró el lugar apropiado para poner en marcha la descentralización y la democratización cultural, pues quería romper con el aislamiento y el elitismo que tradicionalmente tenía la cultura artística. En su lugar, quería hacer «accesibles las obras capitales de la humanidad y, en primer lugar, de Francia, al mayor número posible de franceses; asegurar la más amplia audiencia a nuestro patrimonio cultural, y favorecer la creación de las obras de arte y el espíritu que las enriquece» (Reneau, 2016: 34). No hay que olvidar que para muchos países europeos la cultura francesa suele ser vista como un asunto de Estado, especialmente en temas de gestión y financiación. De tal manera que, los «gobiernos han comenzado a ver la utilidad de tener, siguiendo el modelo francés, un ministerio de cultura independiente que recurra a la administración local y al sector privado, según convenga» (Georgina, 1999: 31).

Con respecto a la colección del museo, esta se caracteriza porque conserva obra tanto de maestros del pasado como de artistas del presente, cuyo fondo se amplía continuamente a través de varias vías de ingreso, principalmente donaciones, legados y adquisiciones, como así sucedió en otros museos especialmente tras la Segunda Guerra Mundial, momento en el que se produjo un cambio significativo en el panorama museístico. El origen del Musée du Havre, que se remonta a 1845, era muy modesto y «se enriqueció considerablemente con compras muy juiciosas por el Ayuntamiento» (Barnaud, 1982: 184). Predomina la pintura europea desde el Renacimiento –incluyendo la escuela flamenca, la italiana y la holandesa– y el siglo XVII y XVIII, con obras de Fragonard, Robert, Delacroix, Millet y Doré, entre otros pintores. Aunque actualmente es conocida por albergar un gran número de paisajes impresionistas, neoimpresionistas, nabis y fauvistas realizados por artistas de renombre desplazados hasta los



MuMa y la *Signal*, © MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

alrededores de esta ciudad normanda y que hoy forman parte del discurso de la exposición permanente. Además citar a Dufy, Pissarro, Monet, Renoir, Sisley, Bonnard, Courbet, Dubuffet, entre otros, que convierten esta colección en un referente del siglo XIX y XX, principalmente tras la incorporación de fotografía contemporánea. Con respecto a los donantes, destacan numerosos nombres de coleccionistas<sup>11</sup> de la localidad

11 Citamos la donación de Laurent Beaudouin, Sandra Barclay o Hélène Senn-Foulds. Esta última ha nutrido la institución en repetidas ocasiones, desde 2004 hasta 2009, con obra procedente de la colección de su padre, Olivier Senn. Por esta vía ingresó un importante legado de pintura impresionista, aunque también tenía una acuarela de Picasso de 1904, y de otros artistas como Pierre Lesieur, Roger Muhl, Charles Lacoste o Yvan Pougny, entre otros. La última donación se produjo en 2014 por Pierre-Maurice Mathey, el nieto de Olivier Senn, que entregó dieciocho obras al museo, completando el fondo procedente del coleccionista.

que hicieron destacadas aportaciones, entre los primeros que ingresan se encuentra el legado de Charles-Auguste Marande en 1936, que contenía obra de los grandes nombres del impresionismo y del fauvismo (Monet, Renoir, Pissarro, Marquet, Van Dongen), y el legado de Madame Dufy en 1963. Estas obras fueron expuestas siguiendo el criterio del primer director del museo, un discurso cronológico cuya museografía se regía por la simplificación, mediante la presentación de las obras sin marco, colgadas directamente sobre un panel, favoreciendo un diálogo entre la pintura y el espectador para que fuera más directo, individual y sincero.

Las exposiciones temporales se pusieron tempranamente en marcha para acercar el arte a la sociedad, a través de muestras itine-

rantes que cumplían la función de educación popular, produciéndose así ese encuentro directo que defendía André Malraux y que suscitaba numerosos interrogantes sobre cómo atraer al público al museo, cómo ir a su encuentro y presentar las obras fuera del museo, es decir, una serie de cuestiones que continúa planteándose actualmente la museología. Así como, ofrecer el acceso del público a los contenidos culturales y buscar las vías posibles, bien sean expositivas o bien en actividades educativas, para que se produzca la transferencia del conocimiento.

Entre las muestras que se han celebrado cabe destacar *Les territoires du désir ou les métamorphoses d'un musée imaginaire* (2011-2012), que forma parte del programa del cincuenta aniversario de esta institución, en la que se retoma el modelo utópico de Malraux que en esta ocasión recupera el MuMa para presentar nuevos diálogos entre pinturas antiguas de Renoir, Courbet o Boudin y fotografías contemporáneas de Albert Marquet o de Sabine Meier, dando un salto en el tiempo. Pero, a su vez, «el museo debe alcanzar en la actualidad algún tipo de conexión, de interrelación con el público» (Arrieta, 2014: 10) y como muestra de esto hay que mencionar a los artistas locales que han sido convocados para que trabajen en el paisaje urbano mediante intervenciones realizadas en el espacio público recuperado por Auguste Perret, las cuales se ejecutan *in situ*. De este modo, se convierte la calle en la prolongación del MuMa. Esta integración del arte en la arquitectura y el urbanismo ha contribuido a la creación de un patrimonio con identidad propia. Pues «el gesto más simple para dar identidad a un lugar, a una plaza, es colocar una escultura, generadora de agregaciones espaciales, referencia natural para los usuarios. Es el procedimiento primordial para transformar un lugar indiferenciado en un espacio» (Favole, 1995:

10). A su vez, estas esculturas han contribuido en la creación de nuevos diálogos.

Desde 2017, en Le Havre, el arte urbano ha adquirido un importante impulso. Ese año se produjo la conmemoración del quinto centenario de la ciudad, que se celebró con numerosas actividades culturales, como fue la exposición titulada *Un été au Havre* (Shenouda, 2017), que supuso un cambio global de la ciudad. El director artístico fue el francés Jean Blaise, que se encargó de la dirección de un proyecto compuesto por numerosas esculturas contemporáneas de amplias dimensiones y de carácter efímero, que tenía como fin crear lugares culturales. En este sentido, las obras se integraban en la arquitectura, plazas y monumentos, con el objetivo de dar un nuevo impulso a este núcleo portuario e industrial dotándole de un aspecto de modernidad. También para «poner en valor las calles, la orilla y sus comercios, devolviendo el gusto de desplazarse en este entorno» (Thomas, 2019). En 2019 se celebra en Le Havre la tercera edición, resultado del gran éxito que consigue cada año, donde el arte vuelve a integrarse en el patrimonio urbanístico de la ciudad, esta vez nueve obras se suman a la lista anterior. Uno de los más llamativos es el trabajo del brasileño Henrique Oliveira, este ha representado con el título *Sisyphus Casemate* la invasión de la naturaleza a través de una enorme raíz de árbol que ocupa un amplio espacio.

Entre las ocho obras que finalmente se ha optado por su conservación para que pasen a formar parte de la imagen de la ciudad, se encuentra la escultura *La Catène*, del artista Vicent Ganivet, compuesta por contenedores multicolores en forma de arco; y *Tout come UP#3*, de Lang/Baumann, se trata de una estructura de cemento ubicada en la playa y que representa una fusión imaginaria entre el océano y la ciudad.

## El emblema arquitectónico del Musée d'Art Moderne André Malraux

El MuMa se convirtió en el primer gran museo francés de la posguerra y en un icono de modernidad por el diseño arquitectónico, cuya estructura ligera y cubrimiento transparente dominan la estética de esta obra maestra que forma parte «de un linaje de edificios que van a marcar el fin del siglo xx, donde la familia probablemente no ha terminado de crecer» (Beaudoin, 1999: 22). De hecho, es junto al Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo, de Lina Bo Bardi y el Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro, de Affonso Reidy, «uno de los museos mayores de mitad del siglo xx» (Beaudoin, 1999: 22). Más allá de su dimensión, también forma parte de la historia de la ciudad, pues su origen se integra dentro del capítulo de reconstrucción urbanística de la posguerra. El reconocimiento de los méritos arquitectónicos alcanzados no fue inmediato, pese a conseguir un premio y realizarse numerosas publicaciones.

El museo había perdido por completo su antiguo emplazamiento tras ser bombardeado; para el nuevo edificio se seleccionó un terreno ubicado frente al mar. El equipo encargado del proyecto se componía de los arquitectos<sup>12</sup> Weill, Lagneau, Dimitrijevic y Audigier. El edificio destaca por sus grandes paneles acristalados, estructuras en acero y aluminio que acoge una amplia luz solar. Más que soluciones innovadoras se buscaba una coherencia e integración. El concepto de modernidad del edificio estuvo, a su vez, impulsado por los diferentes espacios polivalentes que se incorporaban, como fueron la librería, la cafetería, la biblioteca, la sala de conferencias o el área de administración. Su primer director, Reynold Arnould, quien mantenía una estrecha

12 También contaron con el apoyo de un equipo de ingenieros compuesto por Laffaille, Sarger, Prouvé y Salomon, aportando cada uno una especialidad distinta, bien en hormigón, el empleo del aluminio o bien la iluminación natural y artificial.

relación con los arquitectos, tuvo una participación directa aportando ideas como fue la apertura de la colección a través de espacios abiertos y la creación de una escenografía innovadora para que atrajera al público más reticente.

Este edificio pionero que «ha marcado de una forma destacada la evolución de la arquitectura» (Beaudoin, 1999: 22), rompe con el plan de recuperación de Auguste Perret y con el modelo tradicional de los museos de la época, ya que en todo momento va a predominar la modernidad de los espacios, a través de la flexibilidad, la cual «será explotada hasta llegar a ser una dimensión mítica propia de la arquitectura de los años sesenta» (Beaudoin, 1999: 22), y la transparencia, «el axioma fundador del Musée du Havre, aquel también de su rango mítico» (Beaudoin, 1999: 22). Por tanto, su fluidez, la abertura hacia el mar y la flexibilidad de los espacios polivalentes se oponen al racionalismo y al empleo del hormigón que se convirtió en el material por excelencia en la reconstrucción urbanística en la ciudad portuaria, el cual impedía conseguir las características anteriores. El efecto que se consigue en el interior es de una gran iluminación tanto cenital como lateral y permite establecer una comunicación constante entre la colección expuesta y el exterior, gracias al acristalamiento de sus cerramientos. Los principales logros de este edificio, que llegó a ser reconocido como «uno de los más modernos de Europa» (Barnaud, 1982: 184), fueron posteriormente recogidos en el proyecto del Centre d'Art et Culture Pompidou, diseñado por Piano y Rogers e inaugurado en 1977.

El MuMa tuvo una remodelación entre 1995 y 1999, una intervención más interna que externa cuyo fin principal era reorganizar espacios y crear otros nuevos, por ejemplo, para talleres pedagógicos. También se intervino en las salas expositivas y se recurrió a la

tecnología contemporánea, incorporándose cristales serigrafiados para que filtraran la luz y protegieran la obra. Además, se hicieron mejoras en la fluidez de comunicación y la circulación que se articula en dos plantas, a las que se accede por una rampa, desde la cual se quiere reforzar el diálogo entre la colección y el entorno, y los vínculos visuales con el paisaje marino. Se busca principalmente una mayor integración de la pintura impresionista y el escenario de buena parte de estas obras, cuyos artistas eligieron este enclave para llevarlas a cabo<sup>13</sup>, por lo que también se diseñaron rutas para que el visitante continuara su visita más allá del museo<sup>14</sup>.

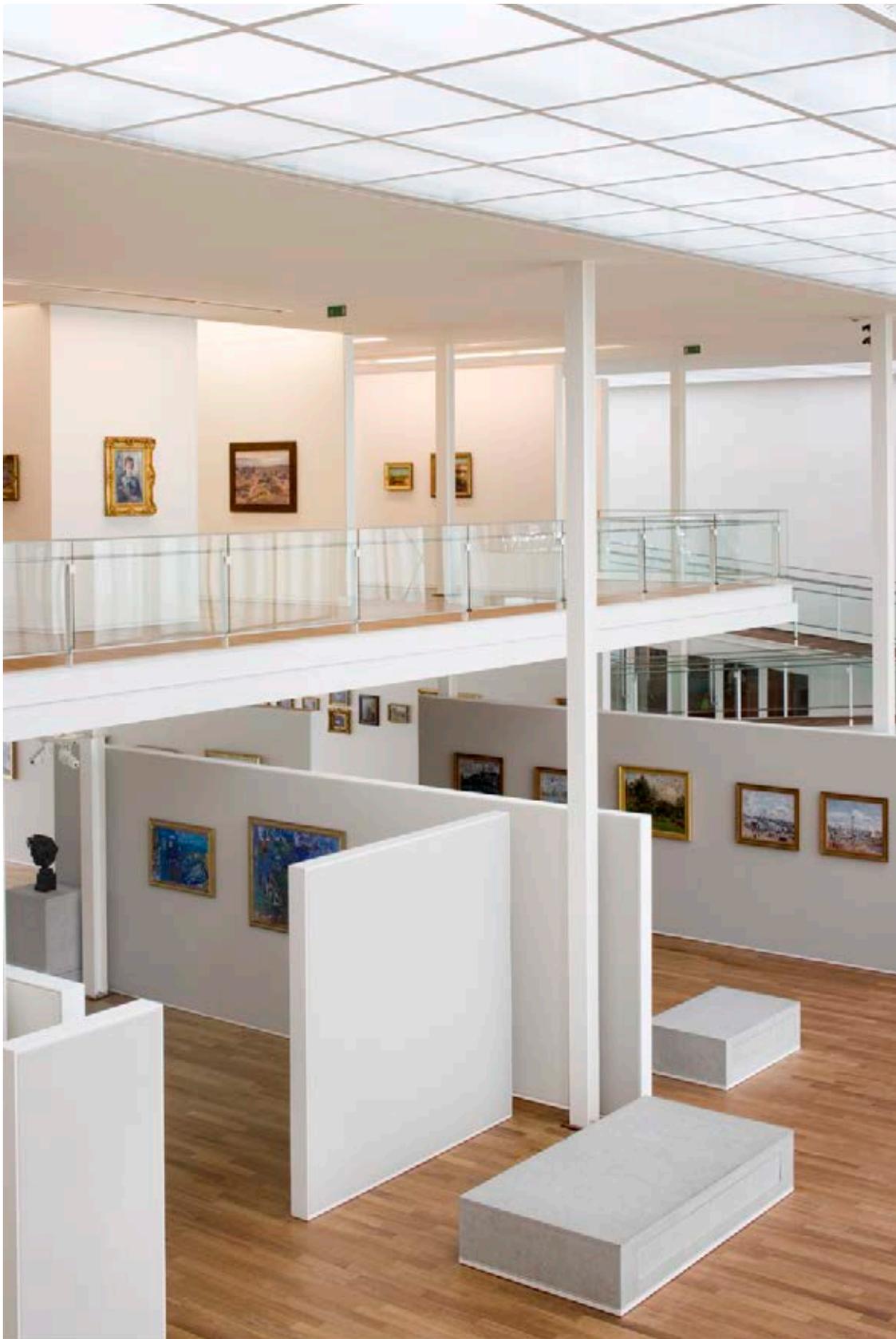
El escultor Henri-Georges Adam fue el encargado de ubicar una de sus obras en la explanada de acceso, que destaca por sus grandes dimensiones –alcanzando los 22 metros de alto y 220 toneladas– y fue realizado en hormigón armado, pues su autor buscó mantener una sintonía con el material de Perret que además representaba los tiempos modernos. Con el título *The Signal* (1961), Adam optó por un diseño que aparentemente tiene forma de flecha o de vela, según se mire, porque su forma va cambiando en función de la perspectiva que se adopte, consiguiendo una imagen cambiante. Su creación se hizo a petición del Estado en 1956, para ocupar la parte de la entrada al museo, una zona estratégica ya que representa la antesala de la institución (Lorente, 2018) pues se integra como parte de la misma y, a su vez, se convierte en un puente entre el museo, el mar y el puerto.

13 Recordemos la conocida École de Rouen que integraba numerosos artistas, algunos locales, que hicieron desde finales del siglo XIX una importante producción pictórica, principalmente neoimpresionista y postimpresionista, en torno a los paisajes de esta ciudad. Actualmente, el Musée de Beaux-Arts de Rouen dedica una sala expositiva a esta generación.

14 Actualmente siguen poniéndose en marcha estas ideas, así por ejemplo, citar los «Paseos frente al mar con Raoul Dufy», una actividad que se realiza fuera de los muros del museo y que busca los vínculos entre el paisaje y la obra del pintor, con motivo de la exposición *Raoul Dufy au Havre* (2019).

Otras obras escultóricas que se exponen en los alrededores del museo son *Outres* (1999) de Vincent Barré, compuesta por tres piezas en hierro; una de ellas fue donada por el artista, las restantes se adquirieron para remplazar el depósito de *Le Navigateur* que Ossip Zadkine retiró hace tiempo y cuya instalación se hizo en 1961. La ubicación era la misma que la anterior, sobre los estanques que rodean el museo, estableciendo nuevamente esa relación entre el público y el exterior, con el interior y la colección.

Pero las huellas de la arquitectura moderna no se detienen en el edificio del MuMa, que desde 1967 había dejado de ser la sede de la Maison de la Culture. Esta pasó a ubicarse en el teatro del ayuntamiento de la ciudad, sin embargo, tres años después se comenzó a plantear la creación de una sede definitiva, gestión que no concluiría hasta 1982. Se necesitaba un edificio que acogiera un espacio multifuncional para desdoblarse sus funciones, junto a salas de espectáculos, de cine, de exposiciones y para el comercio. El nuevo edificio corrió a cargo del arquitecto brasileño exiliado en París, Oscar Niemeyer, quien comenzó el proyecto en 1972 y lo terminó junto a Jean-Maur Lyonnet; ambos estudiaron la adaptación del edificio a su funcionalidad. Entre 1978 y 1982 se levantó lo que se consideró el último encargo realizado en el marco de la reconstrucción de la ciudad, esta vez adoptaba la forma de chimeneas y por sus características comulgaba con el plan urbanístico de Perret. De tal manera que las formas ortogonales propuestas por este último dialogan con las líneas curvas del anterior, al mismo tiempo que juega con el contraste entre las escalas y los niveles. Se trata de dos edificios avolcanados que están separados por una plaza de la que emergen, pues como dice el propio arquitecto, «quise hacer una estructura para el hombre que camina y que ve desde diferentes puntos de vista» (Saint-Pierre, 2017: 150). Uno de estos volúmenes está dedicado a



Vista general del interior del MuMa, © MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

la Biblioteca Oscar Niemeyer y el otro, al teatro y al cine y pertenece a la Scène Nationale du Havre, aunque es conocido con el nombre de «Le Volcan».

Este último proyecto es el que pasó a convertirse en la nueva sede de la Maison de la Culture, aunque se alejaba de la idea original, porque dejó de tener una colección para contar solo con un hall de exposiciones, por tanto, quedaba reducida la parte artística, al igual que el concepto de «Catedral del siglo XX» definida por Malraux, es decir, la propuesta de integración de todas las artes a través de un proyecto multifuncional que, en esta ciudad, quedaba dividido en varios edificios.

### Conclusión

Las huellas de la modernidad en Le Havre han pasado desapercibidas en los estudios de la museología, pese al avance de las aportaciones que realizó desde el ámbito de la arquitectura y la democratización cultural. Si el ministro André Malraux eligió el museo municipal como sede para la primera Maison de la Culture es porque vio en esta recién inaugurada institución el emblema de la modernidad. Las regiones francesas, por su carácter localista, suelen quedar eclipsadas por el deslumbramiento de París. Sin embargo, no hay que pasar por alto estas primeras iniciativas que surgen en los lugares más insospechados y que abandonan proyectos innovadores, los cuales son los puntos de inflexión para iniciativas posteriores. Después de todo, al tratarse de una ciudad portuaria había una puerta abierta al influjo de ideas procedentes del continente americano, tal y como demostró Reynold Arnould, que consiguió, museísticamente hablando, crear un puente entre Francia y América. De la obra arquitectónica de este museo embebieron otros proyectos, como el Centre Pompidou, al igual que la pluralidad de espacios y su carácter polivalente, cuyos precedentes vol-

vían a encontrarse en el museo de Le Havre. Asimismo, no hay que olvidar que al tratarse de un edificio que se abre hacia el mar y el entorno urbano, la integración entre arte, paisaje y sociedad se mantiene en la actualidad, tal y como se muestra en el auge que está adquiriendo el arte urbano en esta ciudad.

### BIBLIOGRAFÍA

- ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (2014) «Públicos y museos: entre la democracia cultural y la mercantilización del patrimonio», Arrieta Urtizbera, Iñaki (Ed.), *La sociedad ante los museos: públicos, usuarios y comunidades locales*, Bilbao: Universidad del País Vasco: 9-28.
- BARNAUD, Germaine (1982) *Répertoire des musées et collections publiques de France*, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- BEAUDOIN, Laurent; COHEN, Françoise (1999) «Le Havre: la rénovation du Musée André Malraux», *La Revue du Louvre et des musées de France*, 2: 22-25.
- CABANNE, Pierre (1990) *Guide des musées de France*, Paris: Bordas.
- Critère IV. Le Havre, la ville reconstruite par Auguste Perret* <https://whc.unesco.org/fr/list/1181> [Consultado el 11 de septiembre de 2019].
- DE VARINE, Huges (2014) «Quelle place et quels rôles pour l'habitant dans son musée?», Arrieta Urtizbera, Iñaki (Ed.), *La sociedad ante los museos: públicos, usuarios y comunidades locales*, Bilbao: Universidad del País Vasco: 29-51.
- FAVOLE, Paolo (1995) *La plaza en la arquitectura contemporánea*, Barcelona: Gili.
- FOULON, Charles Louis (2016) «Un grand rêve d'André Malraux, ministre de l'irrationnel. Les Maisons de la Culture, des cathédrales pour le XXe siècle», *Culture et démocratie. Une histoire de la Maison de la Culture du Havre*, Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre: 21-32.
- GIRARD, Augustin; GENTIL, Geneviève (1996) *André Malraux. Ministre. Les affaires culturelles au temps d'André Malraux 1959-1969*, Paris: La Documentation Française.
- «Impression, Le Havre», *L'Actualité des musées et du patrimoine*, nº 9 (2011-2012): 11.
- LORENTE, Jesús Pedro; QUESADA, Blanca (2009) *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Zaragoza: Prensas Universitarias Zaragoza.
- (2008) *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón: Trea.



Vista general del interior del MuMa, © MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

- (2018) *Arte público y museos en distritos culturales*, Gijón: Trea.
- MALRAUX, André (2016) *Le Musée Imaginaire*, Paris: Gallimard.
- MORÈRE, Elisa (2019) «Entre terre et mer, le Havre célèbre un art XXL!» *IDEAT*. Doi: <https://ideat.thegoodhub.com/2019/06/26/entre-terre-et-mer-le-havre-celebre-un-art-xxl/> [Consultado el 16 de septiembre de 2019].
- NOVARINA, Gilles; RUAULT, Jean-François (2016) «Le centre reconstruit du Havre», *Les sites exceptionnels: quelle contribution au développement local?*, Labex AEs&CC. Doi: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01614729/document> [Consultado el 16 de septiembre de 2019].
- OLIVER, Georgina (1999) «El mecenazgo empresarial: un cambio racial en los museos franceses», *Museum International*, 202: 24-28.
- REAL LÓPEZ, Inmaculada (2019) «Los primeros espacios para la democracia sociocultural: la Maison de la Culture francesa», *Revista de Museología. Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, 74: 39-48.
- RENEAU, Serge (2002) *Politiques et pratiques culturelles au Havre 1944-1983*. Thèse d'histoire culturelle, Paris: IEP.
- (2011) «Reynold Arnould et les Musées du Havre, le temps des métamorphoses», *Construire le musée imaginaire 1952-1965*, Paris: Somogy.
- (2016) «La Maison de la Culture du Havre, l'État et la ville: 1961-1991», *Culture et démocratie. Une histoire de la Maison de la Culture du Havre*. Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre: 33-50.
- (2016) «L'inventeur du Musée d'Art Moderne, Reynold Arnould, premier directeur de la Maison de la Culture de 1960 à 1963», *Culture et démocratie. Une histoire de la Maison de la Culture du Havre*, Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre: 83-86.
- ROYER, Isabelle; BAROT, Sylvie (2016) *Culture et Démocratie. Une histoire de la Maison de la Culture du Havre*, Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre.
- SAINT-PIERRE, Raphaëlle (2017) «Oscar Niemeyer au Havre», Klein, Richard (Ed.) *Les Maisons de la Culture en France*. Paris: Éditions du Patrimoine, Centre de Monuments Nationaux: 147-166.
- SHENOUDA, Diane (2017) «Le Havre fête ses 500 ans en sculptures et en couleurs», *Europe 1*, le 27 mai. Doi: <https://www.europe1.fr/culture/le-havre-fetes-500-ans-en-sculptures-et-en-couleurs-3343067> [Consultado el 14 de septiembre de 2019].

Recibido el 24 del 9 de 2019

Aceptado el 18 del 11 de 2019

BIBLID [2530-1330 (2019): 84-97]



Detalle del mural n° 39, *Mi niña*. Artista: Adrián, 2014. Fuente: D. Derosas, en el que se aprecia la cartelera que anuncia e identifica la obra

# MUSEO A CIELO ABIERTO EN SAN MIGUEL COMO EXPERIENCIA DE PAISAJE MUSEALIZADO

*MUSEO A CIELO ABIERTO EN SAN MIGUEL LIKE  
AN EXPERIENCE OF MUSEALIZED LANDSCAPE*

Daniela Derosas Contreras  
*Universidad Autónoma de Madrid*

Alfonso García de la Vega  
*Universidad Autónoma de Madrid*

Resumen El autodenominado Museo a Cielo Abierto en San Miguel es el resultado del esfuerzo de los vecinos de la comuna de San Miguel (en Santiago de Chile), para embellecer el barrio. Si bien, la iniciativa surge con la intención de mejorar el espacio urbano a propósito del bicentenario de Chile, este espacio adoptó ciertos elementos de los museos tradicionales a través de la pintura mural en las medianeras de las viviendas.

A partir del desglose de la definición de museos del ICOM, en su revisión del año 2017, se han creado tres categorías para el análisis cualitativo de las actuaciones del Museo a Cielo Abierto en San Miguel: estar en posesión de un patrimonio material o inmaterial, brindar un servicio a la sociedad y políticas de restauración y conservación de sus piezas. Finalmente, se concluye que efectivamente este espacio constituiría un paisaje urbano musealizado.

Palabras clave Museo a Cielo Abierto en San Miguel, paisaje urbano musealizado, museo al aire libre.

Abstract The self-named Open Sky Museum in San Miguel is the result of the effort of the neighbours of the commune of San Miguel (in Santiago de Chile), to beautify the neighbourhood. Although the initiative arose with the intention of improving the urban space due to the bicentennial of Chile, this space adopted certain elements of the traditional museums through the mural painting in the dividing walls of the houses.

Following the breakdown of the ICOM definition of museums, in its 2017 revision, three categories have been created for the qualitative analysis of the actions of the Open Sky Museum in San Miguel: to be in possession of a material or immaterial heritage, to offer a service to society, and policies of restoration and conservation of its pieces. Finally, it is concluded that this space would effectively constitute a musealized urban landscape.

Keywords Open-air Museum in San Miguel, Musealized Urban Landscape, Open-Air Museum.

## 1. Introducción

El Museo a Cielo Abierto en San Miguel nace como una propuesta de los vecinos de la comuna de San Miguel en Santiago de Chile. Esta iniciativa surge a partir de la celebración del Bicentenario de Chile en 2010, con el objetivo de mejorar el barrio a través de la incorporación de un nuevo patrimonio artístico, basado sobre algunos elementos significativos de la cultura chilena. Tras casi una década de funcionamiento, el proyecto germinal de los vecinos para la renovación de la comuna, se convierte en el autodenominado «Museo a Cielo Abierto», y puede ser comprendido bajo la lógica de paisaje musealizado.

El paisaje musealizado supone una transformación en el medio urbano, que adhiere ciertas características propias de los museos al uso. Sin embargo, la principal diferencia entre los paisajes musealizados y los museos tradicionales consistirá en la ubicación, ya que son espacios abiertos y habitados. Esta transformación estética del paisaje incide en el imaginario colectivo de residentes y observadores, modificando la percepción sobre el medio. Mediante el análisis de las principales actuaciones y características del Museo a Cielo Abierto en San Miguel se pretende justificar si este espacio corresponde a un paisaje musealizado.

## 2. Marco teórico

### 2.1. Surgimiento de los museos al aire libre

Desde sus orígenes, los museos se han presentado de forma persistente como guardianes del patrimonio de la humanidad. No obstante, el patrimonio resulta ser un término flexible y que ha ido adquiriendo matices. Así, en las últimas décadas, los museos han incorporado diversos elementos patrimoniales, que han incurrido en una diversificación de matices emocionales y significados conceptuales.

Como consecuencia de esta heterogeneidad, surgen los llamados museos a cielo abierto, correspondiente al término anglosajón *open air museum*. Conviene aclarar que tanto «museo a cielo abierto» como «museos al aire libre» se utilizan indistintamente para hacer referencia a este tipo de instituciones inscritas directamente en el paisaje.

En el siglo XIX y en el norte de Europa, estos museos se denominaron museos etnográficos o ecomuseos, y tenían como propósito principal reflejar las formas de vida popular y tradicional (Fernández de Paz, 1997). El Skansen fue el primer ecomuseo, y sentó las bases que regirán a este tipo de instituciones hasta principios del siglo XX. Los ecomuseos reproducían los modos de vida tradicionales mediante actividades *in situ* (Tomàs, 2012). Aquí también se incluían los museos del régimen nacionalsocialista alemán conocidos como *Heimatmuseum*, que buscaban legitimar el nazismo por medio de soportes científico-prácticos (Crus-Ramirez, 1985).

Posteriormente, dentro de la tipología de museos al aire libre se incorpora a los yacimientos arqueológicos que, ante la imposibilidad de desvincular ubicación y piezas, se transforman en museos a cielo abierto (Vilas, 1999). En Europa, este tipo de museos está regido por la *International Organisation of Archaeological Open-Air Museums and Experimental Archaeology* (en sus siglas EXARC), organismo dependiente del *International Council of Museums* (en adelante ICOM).

En Latinoamérica, el desarrollo de los museos data de finales del siglo XIX y principios del XX, y se vio condicionado por las transformaciones políticas de países que necesitaban reforzar su identidad nacional mediante el patrimonio material y cultural (Instituto Brasileiro de Museus, 2014). Este esquema fue cuestionado y discutido en la Mesa Redonda de Santiago de Chile en mayo del año 1972 (Lopes & Murriello, 2005). Dicha reunión sentó las bases para

la creación de una nueva museografía latinoamericana centrada fundamentalmente en el discurso social y no en el estatal (Azócar, 2007). Como resultado nacen los museos vecinales o comunitarios, que se caracterizan por surgir de la iniciativa de la comunidad para contribuir en la solución de algunas de sus necesidades (De Carli, 2004).

## 2.2. Definición de museos

La diversidad de instituciones que existen en la actualidad, requiere que se busque una definición apropiada que sirva para comprender el amplio abanico de museos en su complejidad. No obstante, bastará con una rápida revisión de la bibliografía para constatar que, al menos en un sentido global, la más completa y actualizada es la del ICOM. Otras definiciones se centran en tipologías de museo específicas, dificultando la existencia de un consenso al respecto de la institución como tal.

En este aspecto, Carbonell (2005) expone que un museo debe definirse en base a sus funciones, ya que estas le permitirán integrarse de manera eficiente y renovada en la sociedad actual. Dentro de estas funciones, el autor destaca como primordial la generación de conocimiento, es decir, una labor educativa y de investigación. Esta función debe complementarse con la difusión de ese conocimiento, permitiendo el acercamiento y comprensión por parte de un público no especializado.

El ICOM, trata el tema de manera global, y actualiza su definición periódicamente. En su revisión del año 2017, señala que los museos son:

...una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.

Según los estatutos del ICOM, no es necesario que una entidad esté afiliada al Consejo para ser considerada un museo, pero sí que se cumplan los requisitos expuestos en su definición. Sin embargo, la mencionada acepción resulta genérica en cuanto al significado de los términos que utiliza. La escasa claridad al respecto propicia una creciente oferta de instituciones que se autodenominan «museo», pero que no alcanzan a cumplir con las condiciones propuestas.

## 2.3. Musealización del paisaje urbano

Desvallées y Mairesse (2010) definen que la musealización «designa de una manera general la transformación de un lugar viviente en una especie de museo, ya sea centro de actividades humanas o sitio natural». Bajo esta perspectiva, la incorporación de nuevos elementos patrimoniales a partir del arte contemporáneo en el paisaje urbano de manera espontánea, sumada a la introducción de actuaciones museográficas, originan la transformación del paisaje en museo (García de la Vega y Derosas Contreras, 2017).

Según Lorente (2009), la intervención artística en el espacio público es un factor clave para el surgimiento de un barrio artístico. Por tanto, en el proceso de musealización, un espacio cotidiano se convierte en un paisaje único, con el resultado de generar un cambio en la identidad y dinámica de estos.

Así, la principal diferencia entre museos al aire libre y paisajes musealizados consiste en el origen museográfico; los primeros poseen un discurso museográfico preestablecido, en tanto que, los segundos, surgen desde el acuerdo espontáneo de los propios habitantes de ese espacio. En consecuencia, en el museo a cielo abierto las piezas preceden al paisaje y, por el contrario, en el paisaje musealizado el escenario natural o antropizado precede a la obra, integrándose armónicamente.

Un ejemplo de esto se refleja en la experiencia del Museo Inacabado de Arte Urbano (en sus siglas MIAU), localizado en Fanzara (Castellón, España). A través de distintas actuaciones se manifiesta una intención artística que trasciende a lo contemplativo, revelando, además un propósito educativo y divulgativo. Los murales disponen de códigos QR que, tras su lectura, arrojan información sobre los artistas y las obras (Derosas Contreras, 2017). También dispone de talleres sobre arte urbano y *graffiti* para grupos escolares de España y Francia (MIAU Fanzara, s.f.).

El espacio urbano, como museo, conlleva un cambio en la percepción del paisaje por quienes lo observan y habitan. Así sucede en Beco da Codorna (Goiânia, Brasil), un antiguo *parking* que se había convertido en el epicentro de acciones ilegales y, que, gracias a un proyecto universitario, es intervenido por artistas pertenecientes al colectivo Grafima Graffiti e Design (Rodrigues, 2015). En la actualidad, Beco da Cordona se autodefine como un museo a cielo abierto y ha propiciado a este espacio una nueva identidad. Si bien, su discurso museográfico aún no es del todo sólido, ejecutan periódicamente actividades, incluido un festival anual de arte urbano, que sirve para la difusión del lugar.

#### 2.4. Transformación del paisaje a través del arte urbano

La transformación del paisaje urbano mediante el arte es un tema que se remonta a la *Belle Époque* parisina. Como consecuencia del desarrollo de las artes plásticas, surge una tendencia a la renovación urbana que revalorizó algunos distritos que fueron posteriormente identificados como barrios artísticos, como por ejemplo Montmartre (Lorente, 2009).

Posteriormente, durante el siglo xx, surgen dos movimientos que incorporan el arte contemporáneo *in situ* en el paisaje: el *Land Art* y el Arte Urbano. Ambas corrientes incurren en la transformación del paisaje mediante la realización de piezas artísticas indisociables del contexto donde se han realizado.

El *Land Art* surge como respuesta a los museos y galerías en la década de 1960, pues eran considerados espacios insuficientes para contener las nuevas tendencias artísticas (Raquejo, 2008). Los artistas comienzan a realizar piezas a gran escala, fuera de las instituciones, *in situ* en el medio natural (Ruhrberg et al., 2012). Esta experiencia abrió la posibilidad de invertir los roles, y trasladar el museo.

El Arte Urbano, también conocido como *Street Art*, es un movimiento que surge en Estados Unidos en la década de 1970, y que consiste en utilizar el contexto urbano como lienzo (Danyasz, 2016). En un principio, este movimiento se conocía como *graffiti*, término que procede de la palabra italiana *graffito* (incisión sobre una superficie); se trataba de «firmar» la calle como forma de pertenencia. Posteriormente, esta tendencia, influida por el academicismo en el arte, derivaría en el *postgraffiti*, donde los artistas comienzan a crear una identidad propia mediante el grafismo, los materiales, y otras técnicas, como por ejemplo, el uso de *stencil*, y donde la temática gira entorno a la crítica social (Abarca, 2010).

En la década de los noventa se incorporan elementos artísticos mediante una relación armónica con el entramado urbano, identificándose con el anglicismo *Street Art*; mientras que el *graffiti* de la década de los setenta se conocerá en la escena urbana actual como *wild graffiti*. Según Abarca (2016), este último se moverá dentro del ámbito de la ilegalidad y la espontaneidad; mientras que el muralismo será identificado como una de las muchas formas del arte urbano, que nace de manera razonada y legal.



Mural nº 46, *La Bienvenida*. Artista: Estoy, 2016. Fuente: D. Derosas Contreras

## 2.5. La Brigada Ramona Parra y la pintura mural chilena

El arte mural en Chile está estrechamente ligado al acontecer político de finales de 1970. Si bien sus orígenes son imprecisos, se sitúa el nacimiento de la Brigada Ramona Parra (en adelante BRP) en 1969, como una facción propagandística muy cercana a las Juventudes Comunistas chilenas, y compuesta por artistas plásticos, generalmente autodidactas, entre los que destaca Alejandro «Mono» González (Memoria Chilena, s.f.).

Los murales de la BRP, destacan por sus vivos colores, y el grueso delineado en negro de sus siluetas. La temática brigadista versa sobre el ideario colectivo del modo de generar un diálogo con el espectador. Estas pinturas se realizaban de manera combinada por fondeadores, trazadores y rellenadores; lo que permitía que el trabajo se realizara a gran velocidad (Grandón Leal, 2010).

### 3. Metodología

El paisaje musealizado consiste en el resultado de un proceso de musealización, donde el paisaje adquiere ciertas características de los museos tradicionales. Esta transformación se enmarca dentro de un contexto fenomenológico, ya que deben cumplirse ciertas condiciones que la propicien.

La fenomenología, corriente filosófica impulsada por Husserl durante el siglo XX, apunta a que los objetos ideales, o ideas, existen puesto que son válidas, y que el sujeto debe limitarse a describirlas evitando juicios valorativos (Husserl, 2012). Esta experiencia subjetiva es sublimada por el teórico y discípulo de Husserl, Merleau-Ponty, quien propone que estos objetos ideales son parte de la experiencia humana, y que el foco de interés está principalmente en describir esa realidad desde una perspectiva subjetiva en donde el hombre

es a la vez sujeto y objeto (Merleau-Ponty y Cabanes, 1975). De este modo, la experiencia del investigador se tornará fundamental en el análisis subjetivo de un caso de estudio.

El ICOM (2017) destaca ciertas particularidades que resultan fundamentales para la musealización, y que distinguirían este tipo de otros similares pero que no han alcanzado este estatus. Mediante el análisis cualitativo del contenido sobre la definición del ICOM, anteriormente mencionada, se desprenden al menos tres puntos relevantes que permiten interpretar el Museo a Cielo Abierto en San Miguel como paisaje musealizado. Estos son:

- Poseer un patrimonio material e inmaterial, elemento que puede resumirse como una de las principales características de un museo.
- Brindar un servicio a la sociedad, punto que se relaciona directamente con el tratamiento que la institución ejecuta sobre el patrimonio que custodia y que, a través de la mediación, educación y difusión, resulta beneficioso para la comunidad.
- Establecer políticas de conservación y restauración, que se vinculen con la preservación del patrimonio, hecho que se dificulta particularmente en los paisajes musealizados por contar con piezas creadas para exponerse en el exterior.

La definición de museo del ICOM de 2017 genera múltiples perspectivas que atañen a la labor museística. No obstante, los tres puntos mencionados funcionan como síntesis de las principales características que se reflejan en los paisajes musealizados.

### 4. Resultados

#### 4.1. El Museo a Cielo Abierto en San Miguel

La comuna de San Miguel se ubica en el centro sur de la ciudad de Santiago de Chile, colindando con las comunas de Santiago Centro, San Joaquín, San Ramón, La Cisterna y Pedro



Mural n° 44, *Yo soy el individuo*. Artistas: Colectivo B (Lee, Tono y Giuliana), 2015. Fuente: G. Derosas

Aguirre Cerda. En Chile se utiliza la palabra «comuna» para designar una división administrativa dentro de la ciudad, siendo el equivalente a «distrito» en España.

El museo se encuentra dentro del perímetro formado por la Avenida Departamental, la calle Gauss, calle Carlos Edwards y Pasaje O, y por la Panamericana Sur (Centro Cultural Mixart, s.f.). Su superficie total es de 950 hectáreas, de las cuales menos de 5000 m<sup>2</sup> corresponden a áreas verdes (Reyes Pácke y Figueroa Aldunce, 2010).

La historia de la comuna de San Miguel se remonta a la época colonial; sin embargo, no fue hasta 1900 cuando este sector, mayoritariamente rural, comenzó a ser masivamente poblado, llegando a tener alrededor de siete mil habitantes (Ilustre Municipalidad de San Miguel, s.f.). Durante el siglo XIX, el precio de la vivienda en el área céntrica de Santiago aumentó excesivamente, lo que propició la ocupación de la zona periférica a esta (De Ramón, 1990). Hacia 1960, la Población Miguel Munizaga Mossino, primer nombre que denominó a la actual comuna de San Miguel, fue paulatinamente habitada y urbanizada por particulares, agrupaciones gremiales, trabajadores y programas de vivienda social (Reyes Pácke y Figueroa Aldunce, 2010). Sin embargo, este crecimiento se ralentizó en la década comprendida entre 1982 y 1992 (De Mattos, 2004).

Un año antes del Bicentenario de Chile, que se celebraría en el 2010, los vecinos, padres de familia y conuñados, Roberto Hernández Bravo y Daniel Villarroel Fuentes, proponen aprovechar las medianeras, o muros ciegos, de los blocks de departamentos situados en la vereda norte de la Avenida Departamental a la altura del 1500 (entre las calles Gauss y la Panamericana Sur), para reactivar la comunidad mediante el arte (Centro Cultural Mixart, s.f.).

Para facilitar el éxito del proyecto, se crea el Centro Cultural Mixart; y, en abril de 2010,

obtienen el apoyo de la organización comunitaria NODO. El reconocido artista chileno Alejandro «Mono» González, anteriormente mencionado como uno de los fundadores de la BRP, es asignado como director de arte, quien aporta generosamente y de forma gratuita dos murales que servirían como guía para los futuros artistas que participarían en esta propuesta.

El espacio está gestionado por Mixart, y el propio «Mono» González en su calidad de director, quienes se ocupan de las labores administrativas, las cuales se centran, principalmente por motivos de recursos económicos, en la realización de nuevos murales y la restauración de los antiguos. Así mismo, las visitas guiadas se centran principalmente en grupos escolares y privados, previa una pequeña aportación. La realización de talleres depende económicamente de la postulación a fondos públicos, lo que dificulta la práctica periódica de estos.

Los más de cuarenta murales que componen el Museo a Cielo Abierto en San Miguel, tienen dimensiones aproximadas de 85 m<sup>2</sup> cada uno; y, según los datos volcados en la propia web del museo, para enero de 2019, estos ocupaban un total de 6000 m<sup>2</sup> del barrio donde están localizados.

#### 4.2. Poseer un patrimonio material e inmaterial

Al igual que ocurre con otras iniciativas similares, como el Museo di Urban Art di Roma (M.U.Ro) (Italia), ubicado en el barrio de Quadraro, o la Galería de Arte Urbano (GAU) en distintas áreas de la ciudad de Lisboa (Portugal), el Museo a Cielo Abierto en San Miguel, se alza en un área periférica. Esto significa que es un museo alejado del circuito turístico tradicional. No obstante, el complemento de un nuevo patrimonio le otorga un atractivo cultural y turístico a una zona que anteriormente carecía de él, convirtiéndose este en un elemento distintivo y característico.



Mural nº 39, *Mi niña*. Artista: Adrián, 2014

Este tipo de proyectos, como MIAU y el Museo a Cielo Abierto en San Miguel, surgen a partir de la iniciativa vecinal frente a una sensación de vulnerabilidad. Ante dicha situación, los habitantes se organizan para preservar el espacio a través de elementos que contribuyan a su patrimonialización. De este modo, los paisajes urbanos musealizados constituirían otra forma de museo comunitario, ya que nacen de procesos participativos de la comunidad que los alberga (Abarca-Álvarez y Campos-Sánchez, 2013).

El MIAU nace como respuesta social ante la inminente creación de un vertedero tóxico (Derosas Contreras, 2017). Esta respuesta manifiesta una intención inicial de «restauración» urbana, más que artística. Mientras que, en el Museo a Cielo Abierto en San Miguel, la voluntad de «limpiar los muros» se relaciona con el objetivo de reactivar la comuna a través de la decoración de sus medianeras; resultando en la transformación museística del espacio urbano.

La diferencia existente entre museos a cielo abierto «tradicionales» y los paisajes musealizados radica en los «nuevos» elementos patrimoniales que se complementan de manera orgánica en el paisaje. En el caso del Museo a Cielo Abierto en San Miguel, este busca resaltar los elementos comunitarios mediante la ejecución de murales que destaquen valores y características propias de la cultura chilena.

El relato nacional del Museo a Cielo Abierto busca educar mediante el arte, resaltando ciertos valores que caracterizan a Chile. Sin embargo, conviene señalar que son los propios vecinos de San Miguel quienes deciden qué obras se realizarán en los muros ciegos de sus viviendas. Para ello, los residentes de la comuna son previamente consultados para la aprobación de cada una de las pinturas murales. Esto genera un diálogo con las piezas que componen al museo (Rodríguez-Plaza,

2017), las cuales quedan integradas dentro del entramado urbano. Al mismo tiempo, esto refleja que son los vecinos de la comuna de San Miguel quienes escriben el discurso museográfico.

En esta pieza del artista Estoy, se revela como el arte queda integrado de forma orgánica con el entramado urbano de la comuna de San Miguel.

Los temas se enlazan con cuestiones autóctonas que van desde grandes poetas como Pablo Neruda, antipoetas como Nicanor Parra, hasta mitología chilota.

#### 4.3. Brindar un servicio a la sociedad

Diferentes estudios concuerdan sobre el valor del museo como institución al servicio de la sociedad, pues son herramientas que deben contribuir a la construcción de la memoria social a través de la educación (Do Nascimento Junior, 2008; Garde López y Varela Agüí, 2009; Álvarez Domínguez, 2009). Esto significa que los museos deben generar los medios para que la sociedad pueda disponer de ellos. Por tanto, la mayor contribución social del museo radicará en sus actuaciones educativas.

Al igual que en los museos tradicionales, en los museos al aire libre, debe existir un ejercicio de mediación entre la obra expuesta y el visitante. Si se promueven estas funciones divulgativas y educativas contribuirán a acortar la distancia entre público y paisaje musealizado. En el Museo a Cielo Abierto en San Miguel esto se resuelve, en un primer momento, mediante la disposición de cartelas informativas que funcionan igual que en los museos tradicionales. La información se complementa a través de la página web del museo, que enriquece la visita de los particulares espontáneos.

Las acciones educativas formales del museo están a cargo del Centro Cultural Mixart, y dependen en su mayoría de fondos públicos y del aporte municipal. Su actividad está centrada

en visitas guiadas a colegios y grupos particulares concertados; además se realizan talleres que tratan el muralismo, el mosaico y el arte urbano, temas sobre los que se fundamenta el museo.

#### 4.4. Políticas de conservación y restauración

En cuanto a la conservación de las piezas, los museos al aire libre poseen la dificultad adicional de que las obras están expuestas constantemente a las inclemencias meteorológicas, y en ocasiones, incluso al vandalismo. En la actualidad, la expansión del concepto patrimonio alcanza a las políticas de preservación del mismo en otros contextos, como el urbano (Layano, 2007).

Entre 2010 y 2013, los primeros murales realizados con látex se han deteriorado por las condiciones climáticas; por tanto, la pintura fue reemplazada por esmaltes al agua, mucho más resistentes. La disposición sobre restaurar o reemplazar los murales, cae en manos de los vecinos, quienes previa consulta, eligen qué hacer con las piezas. Posteriormente, se procede a contactar a los artistas originales de cada mural. Según las estadísticas de Mixart, en los dos últimos años, ocho de cada diez murales se han reemplazado (Centro Cultural Mixart en 2019).

## 5. Conclusiones

La musealización del paisaje urbano es el resultado de un proceso de profunda transformación artística. El espacio habitado se mezcla con un patrimonio cultural que se relaciona estrechamente con el contexto. Esto supone un cambio en la percepción del paisaje, el cual adquiere características de museo gracias a la creación de un nuevo patrimonio, lo que significa la ejecución de una serie de acciones educativas, divulgativas y de conservación.

El Museo a Cielo Abierto en San Miguel es un paisaje musealizado con elementos de museo comunitario. Esta experiencia nace de la propia comunidad, que incorpora a la vez elementos patrimoniales materiales (reflejados en los murales como piezas artísticas) e inmateriales (representados en las temáticas inmanentes en las pinturas). El resultado es un museo que posee obras cargadas de un discurso museístico coherente que relata parte de la cultura chilena, bajo la apreciación que los vecinos de San Miguel tienen de su país.

Por otra parte, la dedicación de los habitantes de la comuna al involucrarse personalmente en las decisiones trascendentales que atañen al museo, tanto en la elección de los murales, la disposición de las piezas, y la conservación de las mismas, habla de la imagen de barrio que buscan proyectar. El patrimonio, creado por y para los vecinos de San Miguel, da cuenta de que la estrecha relación que existe entre estos y el paisaje habitado, supone no solo el embellecimiento del espacio urbano; sino también la musealización del barrio como conjunto artístico.

Las actuaciones educativas y de difusión del Museo a Cielo Abierto integran obra y paisaje al mediar entre estos y el público. La presencia de cartelas que informan sobre el artista, nombre de la pieza y año en que fue elaborada, evidencian la intención de tratar las obras como se haría en un museo tradicional. Esto no sucede en todos los autodenominados museos; como Beco da Codorna, espacio que carece de referencias a las piezas o los artistas, más allá de las firmas dispuestas en alguna esquina de los murales.

Al igual que otros museos similares, las políticas de conservación, restauración y reemplazo de obras están sujetas a la importancia de las piezas sobre el imaginario colectivo. En el Museo a Cielo Abierto de San Miguel, los vecinos eligen las obras y deciden la permanencia o sustitución de unas por otras; y como

ocurre con el MIAU de Fanzara, algunas piezas se vuelven icónicas (Derosas Contreras, 2017). Esas obras son las que adquirirán permanencia, y se restaurarán, idealmente, por los propios artistas que las crearon. Sin embargo, si estas piezas no consiguen alcanzar dicha categoría, se reemplazan por otras; siendo así, museos en constante cambio. En el Museo a Cielo Abierto en San Miguel, la obra artística y el paisaje urbano se complementan de forma armónica originándose un paisaje musealizado.

Agradecimientos: a Mono González, y a Roberto Marcos, de la Fundación Mixart, por la información facilitada. A Eva G. Bullido por la traducción, y a Gabriel Derosas por las fotografías.

## REFERENCIAS / BIBLIOGRAFÍA

ABARCA-ÁLVAREZ, Francisco Javier y CAMPOS-SÁNCHEZ, Francisco Sergio (2013) «Urbanismos sin lugar: paisajes participados». *Bitácora Urbano Territorial*, 22 (1), 53-60.

ABARCA, Javier (2010) «El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano». *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 12, 2.

ABARCA, Javier (2016) «From street art to murals: what have we lost?». *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 2 (2), 60-67.

ÁLVAREZ DOMÍNGUEZ, Pablo (2009) «Espacios educativos y museos de pedagogía, enseñanza y educación». *Cuestiones pedagógicas*, 19, 191-206.

APROVEITE A CIDADE (2017) «Aproveite a cidade». [En línea]. Available at: <http://aproveiteacidade.com/cidade/goiania/o-que-os-grafites-do-becoda-codorna-mostram-sobre-sua-percepcao-de-goiania/> [Fecha de consulta: 12-07-2019].

AZÓCAR, Miguel Ángel (2007) *A treinta y cinco años de la Mesa Redonda de Santiago de Chile*. s.l., s.n., p. IX Seminario sobre Patrimonio Cultural Museos en Obra.

CARBONELL, Eduard (2005) «Reflexiones en torno a los museos, hoy». *Museos.es, Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 1, 12-21.

CENTRO CULTURAL MIXART (s.f.) «Museo a Cielo Abierto en San Miguel». [En línea]. Available at: <https://www.museoacieloabiertoensanmiguel.cl/wp-content/uploads/2017/03/poblacion-sanmiguel.pdf> [Último acceso: 9 Agosto 2019].

CENTRO CULTURAL MIXART (s.f.) «Museo a Cielo Abierto en San Miguel». [En línea]. Available at: <https://www.museoacieloabiertoensanmiguel.cl/wp-content/uploads/2017/03/historia-de-proyecto.pdf> [Último acceso: 9 Agosto 2019].

CENTRO CULTURAL MIXART (s.f.) «Museo a Cielo Abierto en San Miguel». [En línea]. Available at: <https://www.museoacieloabiertoensanmiguel.cl/wp-content/uploads/2017/03/museo-intro.pdf> [Último acceso: 9 Agosto 2019].

CORTÉS, Fernanda (2016) «Museo a Cielo Abierto en San Miguel y la construcción estética de la memoria». En: *La Historia del Arte en diálogo con otras disciplinas*. Valparaíso: Museo Histórico Nacional.

CRUS-RAMÍREZ, Alfredo (1985) «El Heimatmuseum: un precursor pervertido». *Museum International*, 3 (4), 242-244.

DANYSZ, Magda (2016) *Antología del Arte Urbano. Del graffiti al arte contextual*. Barcelona: Promopress.

DE CARLI, Giorgina (2004) «Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos». *Revista Abra*, 24 (33), 55-75.

DE MATTOS, Carlos (2004) «Santiago de Chile: Metamorfosis bajo un nuevo impulso de modernización capitalista». En: *Santiago en la globalización: ¿una nueva ciudad?* Santiago: Ediciones Sur, Libros EURE, 17-46.

DE RAMÓN, Armando (1990) «La población informal. Poblamiento de la periferia de Santiago de Chile. 1920-1970». *Revista EURE*, XVII (50), 5-17.

DEROSAS CONTRERAS, Daniela (2017) «Museo Inacabado de Arte Urbano (MIAU): Musealización del paisaje urbano». *Didácticas Específicas*, 17, 99-108.

DO NASCIMENTO JUNIOR, José (2008) «Los museos como agentes de cambio social y desarrollo». *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 4, 16-27.

FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther (1997) «El estudio de la cultura en los Museos Etnográficos». *PH: Boletín del*

- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 5 (18), 109-118.
- GARCÍA DE LA VEGA, Alfonso y DEROSAS CONTRERAS, Daniela (2017) «Análisis del paisaje en los museos. La perspectiva sobre el paisaje musealizado». *Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, 36, 19-37.
- GARDE LÓPEZ, Virginia. y VARELA AGÜÍ, Enrique (2009) «¿Al servicio de la sociedad y de su desarrollo? El Laboratorio Permanente de Público de Museos: una herramienta de gestión». *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 5, 208-221.
- GRANDÓN LEAL, Romina (2010) «Brigadas Ramona Parra: muralismo político y debate cultural en la Unidad Popular». Tesis de grado, Universidad Alberto Hurtado. [En línea]. Available at: <http://repositorio.uahurtado.cl/handle/11242/6283> [Último acceso: 13 Noviembre 2019].
- HUSSERL, Edmund (2012) *La idea de la fenomenología*. Barcelona: Herder.
- ICOM (2017) «Definición de Museo». [En línea]. Available at: <https://icom.museum/es/news/the-challenge-of-revising-the-museum-definition/> [Último acceso: 19 Agosto 2019].
- ICOM (2017) «Código de deontología». [En línea]. Available at: <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/codigo-de-deontologia/> [Último acceso: 19 Agosto 2019].
- ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SAN MIGUEL (s.f.) «Ilustre Municipalidad de San Miguel». [En línea]. Available at: <http://web.sanmiguel.cl/historia-de-la-comuna/>. [Último acceso: 19 Agosto 2019].
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (2014) *Museus e turismo*. Brasilia: Instituto Brasileiro de Museus.
- LAYUNO, María Ángeles (2007) «El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial». *Oppidum*, 3, 133-164.
- LOPES, María Margaret y MURRIELLO, Sandra Elena (2005) «El movimiento de los museos en Latinoamérica a fines del siglo XIX: el caso del museo de la Plata». *Asclepio*, 57 (2), 203-222.
- LORENTE, Pedro Jesús (2009) «¿Qué es y cómo evoluciona un barrio artístico? Modelos internacionales en los procesos de regeneración urbana impulsados por las artes». En: *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- MEMORIA CHILENA, BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE (s.f.) «Pintura Social en Chile. Las Brigadas Ramona Parra». [En línea]. Available at: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100581.html> [Último acceso: 13 Noviembre 2019].
- MERLEAU-PONTY, Maurice y CABANES, Juan (1975) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- MIAU FANZARA (s.f.) «M.I.A.U. museo inacabado de arte urbano». [En línea]. Available at: <http://miau32.wixsite.com/miaufanzara-2016> [Fecha de consulta: 2-07-2019].
- RAQUEJO, Tonia (2008) *Land Art*. San Sebastián: Nerea.
- REYES PÄCKE, Sonia y FIGUEROA ALDUNCE, Isabel Margarita (2010) «Distribución, superficie y accesibilidad de las áreas verdes en Santiago de Chile». *Revista EURE*, 36 (109), 89-110.
- RODRIGUES, Livia Nunes Borges (2015) *Caligrafía marginal: pichação, performance e patrimônio*. Goiânia, s.n.
- RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio (2017) «El Museo a Cielo Abierto en San Miguel: Apuntes para un trabajo poblacional». *AUS Arquitectura/Urbanismo/Sustentabilidad*, 22, 12-18.
- RUHRBERG, Karl, et al (2012) *L'art au XXe siècle*. Taschen.
- TOMÀS, Agustí Andreu (2012) «Los museos de etnología en Europa: entre la redefinición y la transformación». *Ilha Revista de Antropología*, 14 (1), 83-114.
- VILAS, Felipe Arias (1999) «Sitios musealizados y museos de sitio: Notas sobre dos modos de utilización del patrimonio arqueológico». *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 4, 39-57.

Recibido el 30 del 9 de 2019  
 Aceptado el 18 del 11 de 2019  
 BIBLID [2530-1330 (2019): 98-111]



```
1 <?xml version="1.0" encoding="utf-8"?>
2 <svg version="1.2" baseProfile="tiny" id="Capa_1" xmlns="http://www.w3.org/2000/svg"
3 xmlns:xlink="http://www.w3.org/1999/xlink"
4 x="0px" y="0px" viewBox="0 0 1275.59 907.09" xml:space="preserve">
5 <image width="2592" height="1936" xlink:href="data:image/jpeg;base64,/9j/4S/
6 +RXhpZgAATU0AKgAAAACgEPAAIIAAAAGAAAahgEQAAIAAAAJAAAAjAESAMAAAABAAEA
7 AAeAAUAAAABAAAAlgEbAAUAAAABAAAANGeOAAAMAAAABAAIAAAExAAIAAAAAGAAApgEYAAIAAAAU
8 AAAArAITAAMAAAABAAEAAIdpAAQAAAABAAAawAAABBJBcHBsZQBpUGhvbmUgNAAAAAASAAAAEA
9 AABIAAAAATcUMC40ADIwMTQ6MDc6MTUgMjA6MjMjUAAB+CMgAFAAAAAQAAAJqCnQAFAAAAAQAA
10 AkKIIgADAAAAAQACAACIJwADAAAAAQBQAACQAAAHAAAAABDAYmJGQAwACAAAAFAAAAKqQBAACAAA
11 FAAAAA6RAQAHAABAECAwCSAQAKAAAAAQAAAnKSAgAFAAAAAQAAAnqSAwAKAAAAAQAAoKSBwAD
12 AAAAAQFAAACSCQADAAAAAQAAACSCgAFAAAAAQAAAOqSFAADAAAAABAAAAPKSFaAHAAABMAAAAAPqS
13 kQACAAAABDcyNgCSkgACAAAABDcyNgCgAAAHAAAAABDAXMDCgAQADAAAAAQABAACgAgEAAAAAQAA
14 CiCgAwAEAAAAQAAB5CiFwADAAAAAQACAACjAQAHAAAAAQEAACKAgADAAAAAQAAACKAwADAAAA
15 AQAAAAACKBQADAAAAAQAJAACBgADAAAAAQAAACKMgAFAAAAABAAA8qkMwACAAAABgAAA+qkNAAC
16 AAAAIgAAA/AAAAAAAAAAAAAQAAACgAAAAOAAAAABTIwMTQ6MDc6MTUgMjA6MjMjUAMjAxNDowNzox
17 NSAyMDoyMzoyNQAAAEWAAAANDwAAELKAAAWHAAAaQAABGMAAAABNAAAAFAUPA8cCuwK4QXBwbGUg
18 aU9TAABTU0ABgABAakAAAAABAAAAAACAAcAAABsAAAAXAADAAcAAABoAAAAyAAEAakAAAAABAAA
19 AAAGAakAAAAABAAACcWAHAakAAAAABAAAAAQAAAAbicGxpc3QwME8QqIhUa0xRQyRGo2VhWI5mbmTh
20 v4pRamxAUdHVnqWZlX9R8+7eemN5nGX+//7wpm+/yfn++f7*2t7du+b5//7//v8IAAAAAAAAAQEA
21 AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAEticGxpc3QwMNQBAGMEBQYHCFI0aw1lc2NhbGVVZXBvY2hv
22 dmFsdWVZVmxhZ3M0S05rKABAAEWAADjC709CWEAEIERshJy0yND0AAAAAAAAABAQAAAAAAAAAJAAA
23 AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAPWAAAE0AAAAUAAAAAQAAAABQAAAAOAAAAAQAAAA4AAAAFQXBwbGUaVBob25l
24 IDQgYmFjayBjYw1lcmeGMy44NW1tIGYvMi44AAAGAAQMAAwAAAAEABgAAARoABQAAAAEAAARgARsA
25 BQAAAAEAAARoASgAAwAAAAEAAgAAAgEABAAAAAEAAARwAgIABAAAAAEAAAB57AAAAAAAAAAEgAAAAAB
26 AAAASAAAAAH/2P/bAEMAAGEBAGEBAGIBAGICAgIDBQMDAwMDBgQEAWUHBgcHBwYGBgcICwKHCAOI
27 BgYJDQkKCwsMDAwHCQ0ODQwOCwwMC//bAEMBAgICAwIDBQMDBQsIBggLCwsLCwsLCwsLCwsLCwsL
28 CwsLCwsLCwsLCwsLCwsLCwsLCwsLCwsLCwsLCwsLC//AABETIAHgAoAMBIgACEQEDEQH/xAAf
29 AAABBQEBAQEBAQAAAAAAAAAQIDBAUGBwgJCgv/xAC1EAACAQMDAgQDBQUEBAAAAX0BAGMABBEF
30 EiExQYUWEHIInEUMoGRoQqjQRHBFVLR8CQzYnKCCQoWfXgZGiUmJygpKjQ1Njc4OTpDREVGR0hJ
31 S1NlUVVZXXWFlaY2RlZmdoaWpzdHV2d3h5eo0EhYaHiImKkpOUlZaXmJmaoqOkpaanqKmqsr00tba3
32 uLm6wsPExcbHyMnK0tPU1dbX2Nna4eLj50Xm5+jp6vHy8/T19vf4+fr/xAAFAQADAQEBAQEBAQEB
33 AAAAAAAAAAQIDBAUGBwgJCgv/xAC1EQACAQIEBAMEBwUEBAABAnAAQIDEQQFITEGEkFRB2FxEyIy
34 gQgUUpGhscEJIzNS8BVictEKFiQ04SxXfXgZGiYnKCKqNTY3ODk6Q0RFRkdISUpTVFVWV1hZWmNk
```



#5a9afc



#a1ba1e



#817157



#ffd541



#ec9301

# REDES VIRTUALES, NUEVO ESPACIO PARA EL ARTE. UNA LECTURA DESDE LA TRANSGRESIÓN

*VIRTUAL NETWORKS, NEW SPACE FOR ART.  
A READING FROM THE TRANSGRESSION*

María Begoña Fernández Cabaleiro  
*Universidad Complutense de Madrid*

- Resumen Los nuevos medios y espacios expositivos en red están provocando profundas transformaciones en el entramado artístico constituido a lo largo de la historia. Surge una nueva forma de afrontar la creación de obras de arte y los espacios donde mostrarlas al público: el espacio virtual se convierte en una realidad viva y activa que ensombrece a los espacios tradicionales como museos o galerías. La reproductibilidad técnica que apuntaba Walter Benjamin ha dado paso a la difusión ilimitada de la obra de arte a través de redes sociales donde la obra de arte es objeto de manipulación, transformación y transgresión, de importantes consecuencias. La gran obra de arte ha salido del santuario expositivo de museos y galerías de colecciones. La red casi infinita es el nuevo espacio de la obra transgredida. El público anónimo es el gran transgresor transformador.
- Palabras clave Arte-red, transgresión, museo, espacio virtual, redes sociales, reproductibilidad técnica, apropiación.
- Abstract The new media and networked exhibition spaces are causing deep transformations in the artistic fabric that has been constituted throughout history. A new way of tackling the creation of works of art and the spaces in which to show them to the public is emerging: the virtual space becomes a living and active reality that overshadows traditional spaces such as museums or galleries. The technical reproducibility pointed out by Walter Benjamin has given way to the unlimited diffusion of the work of art through social networks where the work of art is the object of manipulation, transformation and transgression, with relevant consequences. The great work of art has left the exhibition sanctuary of museums and collection galleries. The almost infinite network is the new space for the transgressed work. The anonymous public is the great transforming transgressor.
- Keywords Art-network, Transgression, Museum, Virtual Space, Social Networks, Technical Reproducibility, Appropriation.

## 1. La gestación del sistema de las artes. Grandes obras de arte, grandes espacios para el arte

La creación plástica ha seguido una evolución histórica desde sus inicios hasta alcanzar el reconocimiento como tal obra de arte. Es un recorrido largo que se inicia con la ejecución anónima con fines diversos, animistas, religiosos, decorativos y desconocidos en muchos casos.

La lucha de los artistas o creadores plásticos por alcanzar un reconocimiento superior al de mero artesano se hace ardua y empieza a afianzarse en el Renacimiento. Es una lucha social que se irá consolidando en la Edad Moderna definiéndose así tanto la obra de arte como tal, la gran obra de arte, que se atiene a las pautas y metas que debe alcanzar, como los rasgos que debe tener el artista como autor diferente a cualquier otro ejecutor manual de este tipo de trabajos. Se genera entonces el modelo del sistema de las artes que se va a mantener en los siglos de la Edad Moderna y que se irá haciendo más complejo avanzada la contemporaneidad:

### ESQUEMA HISTÓRICAMENTE CONSTITUIDO (en la) MODERNIDAD

**Artista** ----- **Obra de arte** ----- **Receptor**

**Crítico**

#### Espacios para el arte

- Salones
- Galerías
- Colecciones privadas
- Museos

La obra de arte históricamente ha ido sufriendo transformaciones o verdaderas transgresiones respecto a los cánones estéticos vigentes, pero el sistema de las artes con sus espacios expositivos tradicionales se mantienen. Sin embargo, los nuevos medios y espacios expositivos en red están provocando profundas transformaciones con una fuerza y valoración crecientes en la sociedad. Es necesario, llegados a este punto, analizar esta transformación transgresora y sus posibles consecuencias.

En las últimas décadas, se pueden contemplar diversas formas de mostrar el fenómeno artístico donde las bases establecidas para el funcionamiento del sistema artístico cambian de manera notable:

### ESQUEMA TRANSFORMADO (en la) POSMODERNIDAD

**Creador** ----- **Obra plástica** ----- **Receptor**

Anónimo

Anónima

Anónimo

No reconocida/No comercializada

Globalizado

#### Nuevos espacios para la obra plástica

- Calle
- Espacio virtual (Red / Red social)

Ante estos dos esquemas podemos plantearnos cómo se ha desarrollado el proceso para llegar a este fenómeno que actualmente nos invade. Debemos reflexionar también sobre la posibilidad de que nos encontremos ante un hecho efímero, que no dejará huella alguna, o ante una nueva forma de afrontar la creación de obras de arte y los espacios donde mostrarlas al público: el espacio virtual se convierte en una realidad viva y activa que ensombrece a los espacios tradicionales como museos o galerías. Todos los parámetros sobre los que se sustenta el almacén artístico consolidado durante siglos están sufriendo un profundo cambio.

## **2. La transgresión del entramado artístico en perspectiva histórica**

A lo largo de la historia se han ido produciendo transformaciones en los planteamientos estéticos y artísticos que podrían definirse como auténticas transgresiones, especialmente a partir del siglo XIX. Una importante transgresión se produce en el periodo del Romanticismo que quiebra la normatividad clásica.

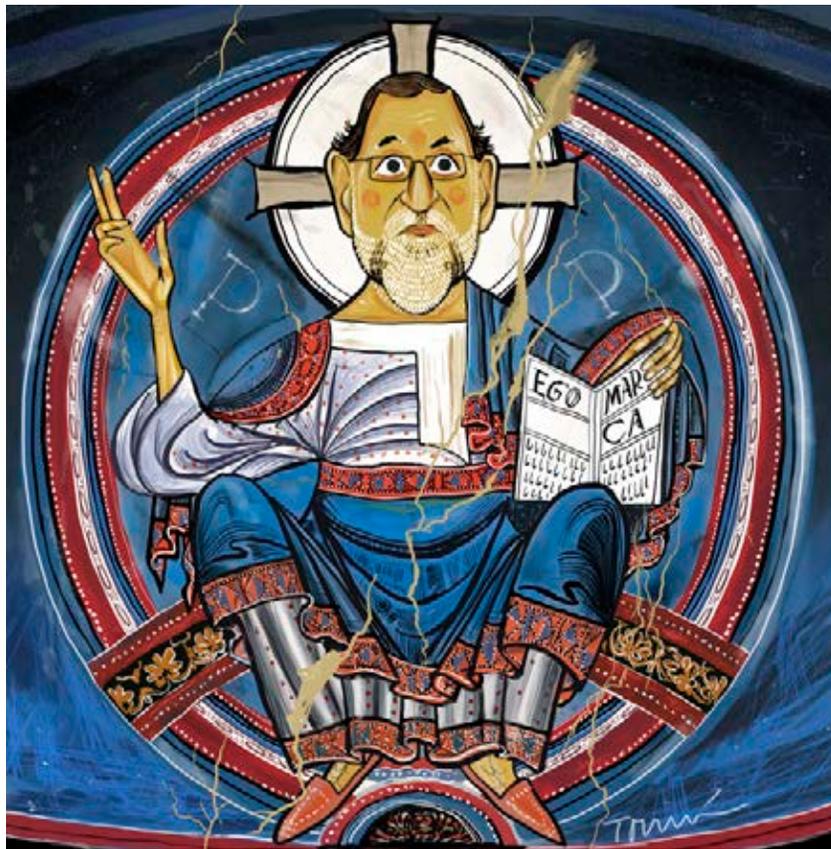
En la segunda mitad del siglo XIX podemos encontrar en el pensamiento de Nietzsche las bases filosóficas de una segunda y profunda transgresión artística. Su filosofía a martillazos y el concepto de transvaloración (Nietzsche, 2001) rompen con las formas de pensamiento tradicionales y tendrán un eco que se mantiene a lo largo del siglo XX. Paralelamente, según las teorías de Sigmund Freud (Freud, 1996), el inconsciente sustituye a la razón y en el pensamiento de Karl Marx (Marx, 1983) se cuestiona el sistema cultural burgués. Sobre estas bases se desarrollarán los caminos artísticos de la primera mitad del siglo XX, se cuestionarán sus instituciones y las formas tradicionales de mostrar y comercializar la obra de arte.

La tercera gran transgresión se define cuando en los años 70 del siglo XX Lyotard expone la condición postmoderna y anuncia la muerte de los grandes relatos del cristianismo, ilustración, marxismo y capitalismo (Lyotard, 1987).

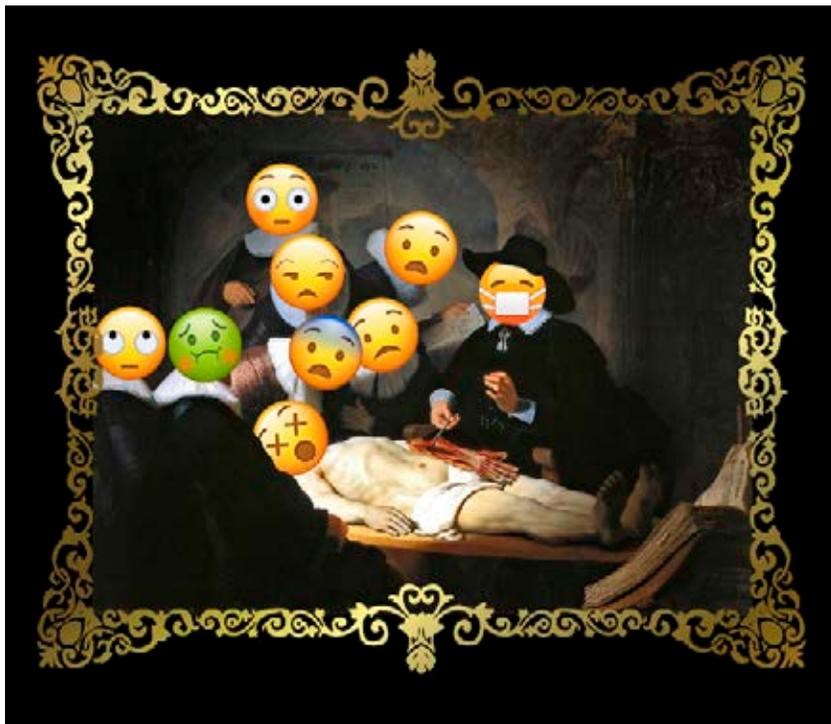
En este proceso, las últimas décadas marcan el desarrollo de un fenómeno que está cambiando los parámetros históricos del arte. A la Gran Obra de Arte parece que se le ha perdido completamente el respeto. El fenómeno que en su día apuntaba Walter Benjamin (Benjamin, 2008) se ha desbordado y, lo que era una reproductibilidad ilimitada, se ha convertido en una irreverente manipulación y transformación, una transgresión de los límites, que tiene importantes consecuencias.

La gran obra de arte ha salido del santuario expositivo en que parecen haber derivado museos y galerías de colecciones. Este cambio se produce a través de la constante muestra de las obras de arte históricas y de su transformación con medios digitales. Su difusión a través de espacios virtuales y de redes sociales, hace que la imagen de la obra manipulada sea conocida por cualquier receptor antes y mejor que la obra de arte original, histórica, pudiendo darse el caso, incluso, de que esta última tal vez nunca llegue a ser conocida por el receptor de la imagen transformada.

Como ejemplo y para ilustrar este planteamiento, podemos ver algunas imágenes seleccionadas entre los centenares que se han recogido y clasificado para elaborar un completo recorrido por toda la Historia del Arte Occidental. El fin es ofrecer una breve panorámica histórica del Arte Occidental, transformado por una manipulación transgresora que ha dado lugar al cambio de los parámetros de todo el entramado artístico:



© Tomás Serrano. Todos los derechos reservados



*The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp by Rembrandt van Emoji*, 2019 © Sarai Llamas

### 3. La obra de arte en el ámbito de las redes sociales

En esta reflexión partimos de la consideración de que la transformación/transgresión de la obra de arte se produce principalmente en el ámbito digital y con el fin de ser expuesta y difundida a través de los medios que este mismo ha generado, principalmente redes sociales. Este hecho ha tenido un proceso de desarrollo desde el inicio de los medios digitales como herramienta de trabajo intelectual.

Manuel Castells se refiere a la *network society* o sociedad red, término que se empieza a utilizar en los años noventa, definiéndola como aquella sociedad «cuya estructura social está compuesta de redes potenciadas por tecnologías de la información y de la comunicación basadas en la microelectrónica» (Castells, 2006). A partir de este hecho, las posibilidades de comunicación y contacto se han incrementado.

Todo ello ha conformado un orden tecno-social caracterizado por la generación de fuertes dependencias de los nuevos sistemas y dispositivos tecnológicos, así como por procesos de inflación comunicativa que tomarían cuerpo a través de formas prediseñadas de interacción social y afectiva. (Martín Prada, 2015: 31).

El sistema red define por tanto la morfología en red de las sociedades de consumo como una forma o estructura en red, que caracteriza la vida de estas sociedades y el cada vez mayor protagonismo de esta forma de conectividad con todas sus posibilidades comunicativas y de relaciones. Ante el crecimiento de este nuevo campo de relación, expresión y comunicación que es el *network* surgirán inevitablemente nuevos campos y nuevas formas de creación artística.

Inicialmente, el papel de la crítica cultural y de las manifestaciones artísticas comprometidas será el de ofrecer una visión crítica hacia

los aspectos más negativos del sistema red en cuanto a las relaciones económicas y de poder que subyacen tras él, aunque proponga un sistema idílico de posibilidades comunicativas y afectivas. En consecuencia, se pretendería ir abriendo camino a

... formas de vida en red alternativas, menos parasitadas por los intereses del nuevo capitalismo informacional. De ahí la cercanía e incluso fusión de muchas de las propuestas del nuevo arte de Internet con prácticas activistas en red o con ciertas iniciativas vinculadas a los movimientos de *software* libre y de código abierto. En efecto, una parte muy importante de las manifestaciones en línea más comprometidas tratará precisamente de rescatar de su creciente colonización empresarial nuestros deseos de compartir, contribuir, estar en contacto o cooperar en red. Así, muchos artistas ensayarán la tematización crítica de esa estructura profundamente inclusiva y globalizadora (Martín Prada, 2015: 33).

Hay que tener en cuenta, además, todas las posibilidades de expresión e intento de emancipación que se han abierto con el crecimiento de las interacciones comunicativas a través de las redes. Con el crecimiento de Internet y de todas sus manifestaciones y posibilidades expresivas, surgió primero la mirada de muchos artistas sobre este fenómeno, mirada expresada a través de sus obras y haciendo uso de los medios informáticos –*Net Art*– para la creación de las mismas.

Pero, esos mismos medios de expresión, de comunicación a través de la red, de manejo y transformación de las imágenes con los propios medios informáticos, ha dado lugar a todo un fenómeno de creación. Esta forma de comunicación, no solo crea nuevas manifestaciones artísticas sino que actúa sobre las imágenes existentes y reconocidas de la Historia del Arte

transformándolas en medios de expresión, crítica, broma, ironía, sacándolas de la quietud áurica del espacio museístico para, una vez transformadas, situarlas en un espacio de circulación y comunicación sin delimitar y sin límites.

Ante este fenómeno que se está produciendo constantemente es necesario hacer una reflexión y considerar ante qué tipo de hecho plástico o cultural nos encontramos. Podemos plantearnos si estas constantes nuevas manifestaciones son obras de arte sin aura, si son simplemente imágenes anodinas que no merecen consideración alguna más allá del momento crítico que representan, en una clave de humor más o menos sutil, o si son el inicio de una nueva forma de manifestación artística donde los históricos elementos constitutivos del entramado artístico están siendo modificados y donde los museos y espacios expositivos tradicionales son sustituidos por el espacio virtual.

Por una parte tenemos la gran obra de arte tal como se ha desarrollado en la Modernidad y su asimilación histórica, que ha generado todo un mundo complejo y cargado de intereses económicos. Junto a este hecho aparece esa obra de arte transformada, manipulada, transgredida, que nace, se desarrolla y se extiende casi totalmente en el ámbito *network* y que se crea para su difusión a través de las redes sociales o *network society* principalmente. Arte-red fruto de y hecho para una sociedad-red.

#### **4. Arte-red en un espacio red. Una interpretación desde distintos autores**

##### **4.1. La pérdida del aura. Obra de arte y reproducibilidad técnica hoy. Walter Benjamin**

Desde la pérdida del aura que en su día definió Walter Benjamin (Benjamin, 2008), la obra se está volviendo fugaz y plural. Su

valor ya no puede ser medido de acuerdo con su funcionamiento dentro de la tradición. Walter Benjamin relacionó este fenómeno con una tendencia social general: la incapacidad para percibir la singularidad. La pérdida del aura supone una forma de percepción con un sentido para lo igual que ha crecido tanto que incluso por medio de la reproducción le gana terreno a lo irrepetible. En el momento en el que la norma de autenticidad fracasa en la producción artística, se transforma la función íntegra del arte.

Además de la atrofia del aura, Benjamin reflexiona también sobre la atrofia de la experiencia artística. Todos los nuevos acontecimientos históricos vividos desde finales del siglo XIX modificaron la forma de relación de los hombres entre sí, con la naturaleza y con el universo simbólico en el que se encuentran inmersos. Se modifica el lugar y la forma de trato con las obras de arte. El nuevo individuo solo es capaz de tener vivencias o vivencias de shock, en vez de la vieja experiencia de lectura reposada de la obra en el marco de la tradición. El arte en esta nueva etapa, ofrece lo que Benjamin llama iluminaciones profanas, vivencias de un *shock* revelador de sentido. Las obras del Dadaísmo y Surrealismo eran ejemplos claros en su tiempo. Benjamin reivindica las iluminaciones como *shock* emancipador, revelador de un sentido profano que en un mundo ya sin tradiciones es salvado así de pérdidas irremisibles.

##### **4.2. Desde un hombre/sociedad unidimensional. Herbert Marcuse**

Marcuse al reflexionar sobre la normalización de la unidimensionalidad del hombre en la sociedad capitalista se refiere a los valores de la vanguardia en el arte cuando afirma que «la lucha contra su absorción en la unidimensionalidad predominante se muestra en los

esfuerzos de la vanguardia por crear un distanciamiento que haría la verdad artística comunicable otra vez» (Marcuse, 1993). Intenta así una reorientación de la cultura hacia el arte como un medio de transformación del hombre, sometido a las necesidades creadas en él por el capitalismo.

En este caso, la acción artística transformadora de la sociedad procede de los propios artistas dentro del sistema de las artes establecido. Por eso tal vez él mismo ve las dificultades que supone provocar ese distanciamiento a través del arte para evitar la dominación. Marcuse considera que el arte es capaz de sacarnos de la vida diaria y colocarnos en otra posición que nos haga ver la realidad. Pero, aunque el arte está distanciado, no se ha separado de la realidad porque está mercantilizado. Por tanto, no se puede utilizar como medio de distanciamiento puesto que está bajo el control de la clase dominante. Queda entonces en duda la posibilidad de que el arte pueda ser herramienta para que la sociedad cambie desde dentro y trascienda su situación.

Cronológicamente, el Pop Art coincide con los planteamientos de Marcuse como reflejo de la sociedad estadounidense, donde el desarrollo vertiginoso de los medios de comunicación de masas generó una sociedad inundada de eslóganes y de marcas de productos de consumo, publicitados constantemente a través de carteles luminosos o medios como el cine y la televisión.

Jasper Johns, a finales de los 50, se apropió de diversos objetos reconocibles por todo el mundo. Peter Blake haría algo similar. Y Andy Warhol empezaría a representar repetidamente objetos cotidianos, logos y marcas como las latas Campbell's, las cajas de ketchup Heinz o Coca-Cola.

Este puede ser considerado un antecedente del fenómeno que tratamos de explicar si

bien, en este caso, es la publicidad la que sufre una apropiación por parte del mundo del arte. Ahora, en la sociedad red, es el conjunto de la Historia del Arte la que parece estar sufriendo una apropiación por parte del mundo de la comunicación de todo tipo a través de los medios técnicos de comunicación.

#### 4.3. Desde distintos planteamientos de transgresión. Georges Bataille, Georges Balandier

La obra de arte, en este proceso de apropiación por la red, sufre una constante transformación que puede analizarse desde el concepto de transgresión. El término «transgredir», en su acepción general significa quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto. Durante la década de los 60 muchos intelectuales abogaban por la transgresión cultural. Cuando hablamos de transgresión nos estamos refiriendo a aquellos actos que franquean un límite a las normas establecidas. Su resultado es realizar un acto considerado anormal que es sancionado por la sociedad.

En este sentido la transgresión está relacionada con el límite. Esto nos lleva a cuestiones que se refieren a la ética, pero también a la política en tanto que debemos tener en cuenta a una cultura hegemónica que sostiene un poder que establece lo que está permitido y prohibido. De hecho se usa el término «transgresión» con una connotación positiva cuando ciertas acciones permiten romper tabúes y prejuicios de una cultura.

Por otro lado también se usa cuando al negar la ley lleva a acciones destructivas y autodestructivas. Mantener esta ambigüedad del concepto es una necesidad de sectores del poder para sostener que todo acto que vaya en contra de las regulaciones que impone es un atentado contra el conjunto de la sociedad. De ahí la necesidad de delimitar qué consideramos una transgresión.

Todo poder representa intereses económicos, políticos y sociales que reglamentan

normas (leyes escritas), y preceptos culturales (usos y costumbres), que se transforman en una indicación para la vida cotidiana del conjunto social. De ahí que cualquier transgresión sigue el camino inevitable de ser desaprobada y ser considerada un hecho delictivo. Lo normal se asocia a lo natural y aquellos que transgreden esa norma realizan un acto antinatural. Este pensamiento sigue presente en la actualidad y su origen debemos rastrearlo en los mitos que fundan la cultura patriarcal.

Desde lo que venimos afirmando, cuando hablamos de transgresión se plantea una oposición entre aquéllos que sostienen la necesidad de obedecer la legalidad natural de un orden trascendente y ahistórico y aquéllos otros que afirman la inmanencia de las normas sociales. Para los primeros toda transgresión es un acto delictivo y, como tal, necesario de ser castigado.

Sin embargo si damos cuenta de la historicidad de las normas sociales propia de cada cultura, la transgresión adquiere la fuerza de oponerse a los condicionamientos que limitan la potencia del sujeto y del colectivo social. Por ejemplo los movimientos sociales realizan acciones que se sitúan en la transgresión de la legalidad. Pero estas acciones no utilizan la transgresión a la ley de forma instrumental sino para modificarla. En este sentido la transgresión implica afrontar un límite que permite ampliar la potencia del sujeto y del colectivo social en la búsqueda -como diría Spinoza- de la alegría de lo necesario. Por ello la transgresión cuestiona, y plantea otros fundamentos de las normas sociales en beneficio de la libertad y la justicia y, de esta manera, la transgresión abre paso a un nuevo suceder ignorando la norma. Las máscaras de su función como límite permiten destituir la norma por la vía de una nueva interiorización de la normatividad. De ahí que no se puede prescindir de la transgresión en tanto que es la condición en la que se orienta el devenir (González Vidaña, 2015).

Desde el punto de vista de Georges Bataille (1980), resulta indispensable representarnos a la sociedad y sus sujetos en función del respeto de prohibiciones fundamentales que limitan la irrupción de la violencia y constituyen un sistema de relaciones diferenciales. Pero es también imposible pensarlos lejos de su vocación de hecatombe, del gasto y el exceso que le son constitutivos.

Así pues, se puede comprender el mecanismo de la transgresión como una modalidad de acceso regulado a lo prohibido, al mundo sagrado, como un levantamiento ritual de las prohibiciones fundamentales que permite la emergencia y experiencia limitada de lo reprimido. Aún más, estas descargas reguladas forman parte de la cultura e incluso son fundamentales para su sostenimiento. En este marco, se pueden señalar como características fundamentales de la transgresión que caracterizan la noción batailleana que esta constituye un mecanismo ritual que levanta las prohibiciones fundamentales sin suprimirlas.

La transgresión cumple tanto con la función de descompresión como de mantenimiento y renovación de la sociedad, en este caso del arte. Es decir, en primer lugar, entendemos la transgresión como válvula de escape que permite liberar las pasiones colectivas que exigen descarga para que el ordenamiento social continúe funcionando. Se trata de un mecanismo que permite el momento de purga, de catarsis colectiva. Y, al mismo tiempo, tiene como función reproducir y actualizar los límites de la sociedad. Transgredir implica entonces, recrear el orden establecido en el sentido de purgar aquello que había sido excluido para volverlo a excluir.

Ahora bien, ¿qué sucede en las sociedades contemporáneas con los mecanismos de transgresión? Si bien las sociedades postradicionales creen haber evacuado su componente sagrado, por lo que se habla de estas como sociedades desacralizadas, se puede sostener, siguiendo a

Bataille, que esta dimensión de lo sagrado aún conserva su lugar, más o menos residual, en la gramática social. Que en las sociedades seculares lo sagrado se encuentre privado de sus expresiones históricas tradicionales, no significa –según Bataille– que su sintaxis y la economía afectiva que la sostiene hayan desaparecido. Significa, más bien, que se han liberado de sus antiguas referencias, que son capaces de adquirir expresiones nuevas en espacios nuevos y que es posible que sean actualizadas drásticamente y dramáticamente en la acción y la imaginación colectivas, en la formación de nuevos poderes, y en la emergencia de individuos soberanos.

Podemos decir que la incorporación a la era de la racionalidad no ha cambiado nada en ese sentido y continúa conservando su fuerza. El dispositivo prohibición-transgresión continúa funcionando, incluso cuando este haya asumido nuevas formas. La transgresión continúa conservando su función como mecanismo de purga social. Y esto porque la sociedad no puede eliminar la confrontación entre la prohibición y su transgresión, entre el orden y el desorden.

Podemos pensar, siguiendo a Balandier que lo que ha cambiado en las sociedades actuales son, sobre todo, los modos en que se llevan a cabo los mecanismos rituales de transgresión en relación a la masificación de los medios de comunicación. (Balandier, 1994). La fiesta continúa existiendo en las sociedades de consumo modernas pero ya no es lo que era. Más bien, esta se ha convertido en espectáculo. En palabras de Balandier:

La civilización de los medios y de lo espectacular produce de forma trivial, cotidiana, sucedáneos parciales de la fiesta: sirve diversión a domicilio a través de la radio, la televisión y las máquinas de almacenar sonidos e imágenes [...] La progresión del consumo hace, por otra parte, menos marcado el contraste entre la economía cotidiana y la prodigalidad y el despilfarro festivos. (Balandier, 1994: 140).

Ahora la experiencia festiva puede vivenciarse mediante la imagen que de ella se produce. Y esto, tanto a partir de la multiplicación de esta temática en el cine y la literatura, como de la constante visualización televisada de eventos festivos o la prodigalidad de la repetición de la obra de arte desamentizada de su significado original y recargada de otros contenidos que la ponen en contacto con y la hacen comunicable a las nuevas generaciones intensamente relacionadas con el espacio virtual.

## 5. Una conclusión abierta

Este uso transgresor de la obra de arte rompe con el esquema tradicional de las artes, pero rompe también con todo el sistema económico y de mercado generado en el entramado artístico, pues la obra sin aura pierde también su valor económico.

Surgieron antes otros fenómenos artísticos como el *street art*, el *graffiti*, desarrollados también fuera del engranaje de mercado del arte pero, en mayor o menor medida, han sido absorbidos por él y sus obras han terminado en el espacio del museo y de la galería del arte.

¿Qué va a ocurrir con este nuevo fenómeno generador de manifestaciones artísticas a partir de obras museísticas transgredidas, manipuladas y transformadas al servicio del humor unas veces, de la crítica social, política y económica, otras, o como cuestionamiento del mismo engranaje artístico?

La Biblioteca Nacional Española inició ya un proceso de recogida de memes como elementos de valor literario del tiempo actual. Toda la industria cultural ha sufrido enormes transformaciones a lo largo de los últimos diez años, debidas no solo a la crisis económica, sino también a la revolución tecnológica.

La deriva de todo este fenómeno y concretamente en el ámbito de las artes plásticas, sigue en desarrollo. No está claro hacia dónde va pero sí es evidente que plásticamente, el

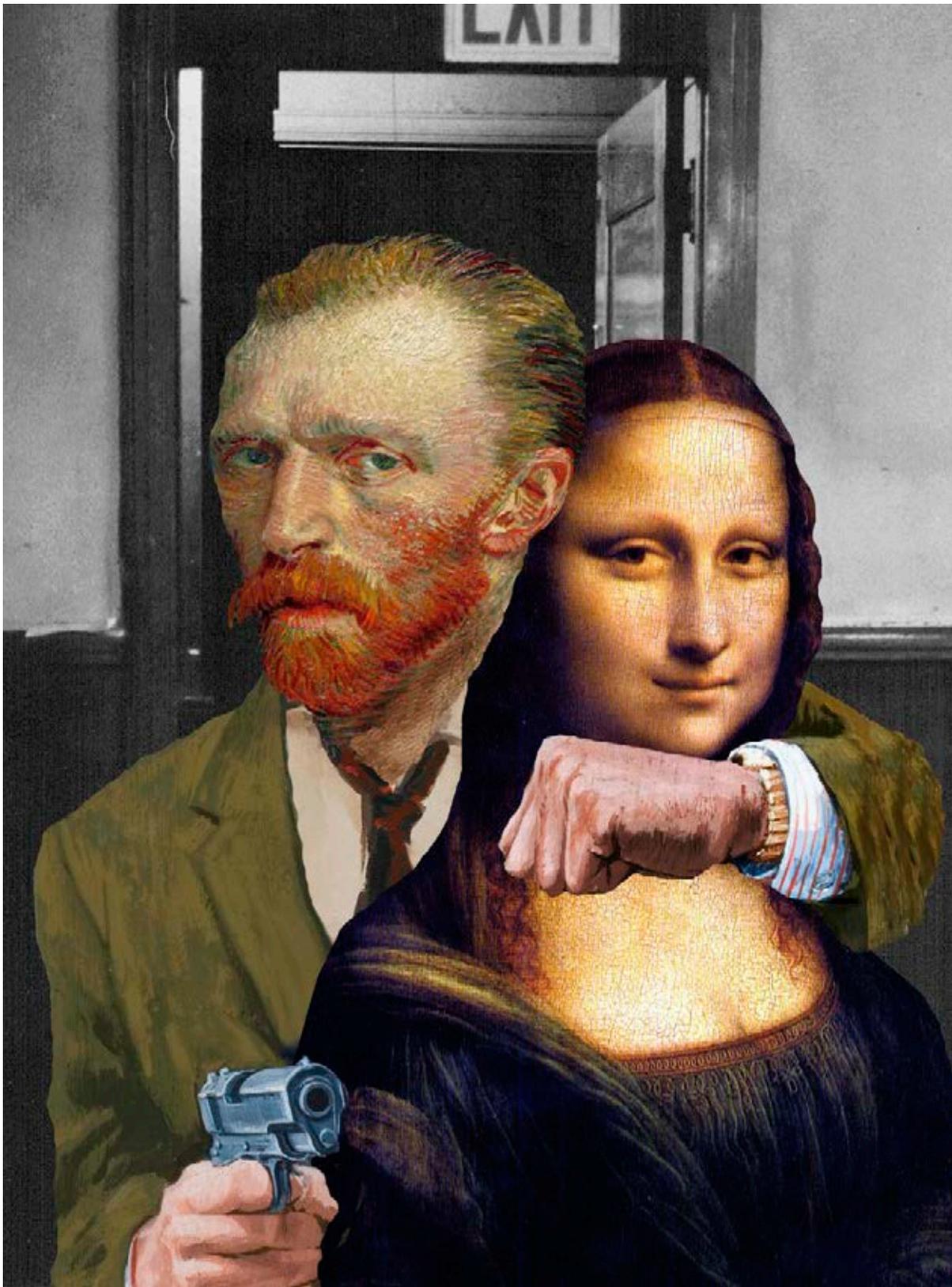
espacio virtual da una vida nueva a la obra de arte, proporciona un espacio nuevo, dinámico, donde el espectador conecta con la obra e interactúa con ella transformándola, casi siempre de forma anónima y sin fines económicos de momento. El desarrollo queda abierto al análisis y el estudio.

El pensamiento de Bataille se encamina a la inclusión de lo excretado por la sociedad y los individuos. De esta forma, acompañada de la risa y el erotismo, se articula la representación más clara del trasmundo oculto tras los velos de lo habitual y la civilización. En el *Catecismo de Dianus*, Bataille lo dice de la siguiente forma: «Debes saber en primer lugar que cada cosa que tiene un rostro manifiesto posee también uno oculto».

## BIBLIOGRAFÍA

- BALANDIER, Georges (1994) *El poder de las escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- BATAILLE, Georges (1980) *El erotismo*, Barcelona: Tusquets editores.
- BENJAMIN, Walter (2008) *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Madrid: Abada.
- CARPINTERO, Enrique (2012) «La transgresión cuestiona lo natural del orden de la cultura», *Editorial Revista Topía* Abril/2012. Disponible en <https://www.topia.com.ar/articulos/transgresión-cuestiona-lo-natural-del-orden-cultura> [Consulta abril 2018].
- CASTELLS, Manuel (2006) *La sociedad red: una visión global*, Madrid: Alianza.
- FOUCAULT, Michel (1993) *Prefacio a la transgresión*, Buenos Aires: Trivial Ediciones.
- FREUD, Sigmund (1996) «Lo Inconsciente» en *Obras completas*, Vol. XIV, Amorroutu, Buenos Aires, 9ª. Edición.
- GONZÁLEZ, Braulio (2015) «Georges Bataille y la transgresión de la mirada», consultado en <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/06/bataille.pdf> [Consulta febrero 2018].
- LYOTARD, Jean-François (1987) *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra.
- MARCUSE, Herbert (1993) *El hombre unidimensional*, Barcelona, Planeta DeAgostini.
- MARTÍN PRADA, Juan (2015) *Prácticas artísticas e internet en la era de las redes sociales*, Madrid: Akal.
- MARX, Karl (1983) *El Capital*, México: Siglo XXI.
- MITCHELL, William John Thomas (2019) *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Madrid: AKAL Col. Estudios Visuales.
- NIETZSCHE, Friedrich (2001) *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, Madrid, Alianza.
- PATIÑO, Antón (2017) *Todas las pantallas encendidas*, Madrid: Forcola.

Recibido el 24 del 9 de 2019  
Aceptado el 25 del 11 de 2019  
BIBLID [2530-1330 (2019): 112-123]



*Art Theft*, 2013 © Barry Kite

# curricula

**Nieves Alberola Crespo.** Doctora en Filología Inglesa. Profesora de Literatura Norteamericana en la Universitat Jaume I de Castellón. Es autora de *La escuela de Nueva York. John Ashbery y la nueva poética americana* (2000), *Texto y deconstrucción en la literatura postmoderna norteamericana* (2002) y *Susan Glaspell y los Provincetown Players. Laboratorio de emociones 1915-1917* (2017). Sus investigaciones en el campo del arte se iniciaron con su tesis doctoral sobre la Escuela de Nueva York, en la que abordó el estudio de las obras de J. Pollock, W. de Kooning y M. Rothko, entre otros, y el paralelismo entre las técnicas pictóricas y la poesía experimental americana de la década de los cincuenta. Destaca su trabajo interdisciplinar sobre el realismo sucio americano y las obras de M. Duchamp, R. Hamilton, E. Paolozzi, A. Warhol y M. Ramos. Ha participado en monografías sobre arte y mujeres que se han concretado en ensayos sobre Cindy Sherman, Hanna Collins, Susy Gómez, Martha Rosler, Judy Olausen, Victoria Cano y Homa Arkani. Ha traducido textos para los catálogos de exposiciones de distintos artistas entre ellos Pello Irazu (Santander, 1994), Palazuelo (Alicante, 1993) y Antoni Miró (Castellón/Valencia, 2000). En el campo de la cultura audiovisual, ha investigado y publicado sobre la filmografía de Luc Besson, Luis G. Berlanga y las series televisivas norteamericanas.

**Haizea Barcenilla García.** Doctora en Historia del Arte y Profesora Adjunta (Ayudante Doctora) en el Departamento de Historia del Arte y de la Música de la Universidad del País Vasco. Compagina su trabajo docente e investigador con labores de comisariado y crítica de arte. Sus líneas de investigación se centran en las políticas de visibilización del arte, prestando especial atención a perspectivas de género y postcoloniales. El formato expositivo, en su concepción más amplia, es su principal campo de trabajo. Dentro de esta línea de investigación ha prestado especial atención a mujeres de las vanguardias artísticas y a las nuevas posibilidades de planteamiento dentro del campo del comisariado a través de las ideas de lo público y lo común. Sus textos han aparecido en diversas publicaciones nacionales e internacionales, y ha sido invitada a impartir conferencias y seminarios en varias instituciones como el programa PUEG de la UNAM, el Centro Cultural de España en México, el Ayuntamiento de Bari (Puglia), la Università Roma Tre, el Máster de exposiciones de la Université de Rennes o el Hunt Museum de Limerick, Irlanda.

**Daniela Derosas Contreras.** Licenciada en Historia (Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC). Máster en Formación del Profesorado para E.S.O. y Bachillerato, con la especialidad de Geografía, Historia e Historia del Arte (Universidad Autónoma de Madrid, UAM). Máster en Didácticas Específicas para Aulas, Museos y Espacios Naturales (UAM). Doctoranda en Educación (UAM). Estancia predoctoral para optar a la mención internacional en Belo Horizonte (Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG). Especialidad en Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Museografía (Universidad de Alcalá de Henares, UAH). Temas de investigación sobre museo y paisaje.

**Diana Espada Torres.** Graduada en Historia del Arte y Arquitectura Técnica por la Universidad de Zaragoza. Se ha especializado en el estudio y conocimiento de la Historia de la Arquitectura en época contemporánea, así como en la conservación del Patrimonio Monumental, y la aplicación de las nuevas tecnologías en el mundo de la historia del arte. Ha participado en diversos congresos y seminarios de carácter internacional y nacional, y publicado artículos en diferentes revistas como *La*

*Tadeo Dearte* (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano - Facultad de Artes y Diseño); *Artyhum* (España) o AACA (Asociación Aragonesa de Críticos de Arte), entre otras.

Actualmente, está preparando una monografía sobre el arquitecto aragonés Miguel Ángel Navarro y Pérez, dentro del programa de Doctorado del Departamento de Historia del Arte, siendo además personal docente e investigador en formación de dicho departamento, merced a la obtención de un contrato predoctoral. Miembro del Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades (IPH) de la Universidad de Zaragoza.

**Begoña Fernández Cabaleiro.** Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía y Sociedad, área de Estética. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Profesora invitada en las Universidades de Bolonia (2017), Universidad de Rennes 2, Haute Bretagne Francia (2016 y 2012), Universidad de VEST Timisoara-Rumania (2011 y 2012), Universidad de Craiova-Rumania (2009), Universidad de Sussex- Inglaterra (2005). Crítico de arte y comisaria de exposiciones. Campos de investigación: 1. La hibridación artístico-literaria en la narrativa europea contemporánea. Imagen pictórica, fotográfica, cinematográfica y digital. 2. Estética contemporánea: Arte, política y sociedad.

Autora del libro, *Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña*, Madrid, UNED, 2005. Entre las publicaciones recientes destacan: «El texto evangélico como fuente de inspiración cinematográfica, *Dies Irae*», en *Entre escritura e Imagen II. Imágenes fijas, imágenes cinéticas*, Bruxelles, Peter Lang Ediciones Científicas Internacionales, 2018; «Brancusi. Fotografía y relato de su obra escultórica», en *Arhivele Olteniei*, 33/2019, Academia Romanana, Craiova y «Samuel Beckett, un recorrido desde el surrealismo al informalismo», *AACA Digital* nº 47, junio 2019.

**Alfonso García de la Vega.** Doctor en Geografía (Universidad Autónoma de Madrid, UAM). Becario predoctoral por el Ministerio de Educación y Ciencia. Estancias predoctorales en Université Aix-Marseille en Aix-en-Provence, Universitat für Innsbruck y University of Adelaide. Premio de Licenciatura. Profesor en el Departamento de Didácticas Específicas de la Facultad de Formación de Profesorado y Educación en la UAM. Ha sido Coordinador del Máster de Didáctica Específicas en el Aula, Museos y Espacios Naturales (UAM) y Vicedecano de Investigación e Innovación (UAM). Profesor invitado en universidades de Sao Paulo (USP), Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasilia, Antioquía (Medellín, Colombia), Padova, Hankuk University of Foreign Studies (HUFS, Seúl). Participa en proyectos de paisaje y patrimonio.

**Sebastián Gámez Millán.** Doctor en Filosofía por la UMA con la tesis *La función del arte de la palabra en la interpretación y transformación del sujeto*. Ejerce como profesor de esta disciplina. Ha sido profesor-tutor de *Historia de la Filosofía Moderna y Contemporánea* y de *Éticas Contemporáneas* en la UNED. Ha participado en más de treinta congresos nacionales e internacionales y ha publicado más de 200 artículos y ensayos sobre filosofía, antropología, teoría del arte, estética, literatura, ética y política. Es autor de *Cien filósofos y pensadores españoles y latinoamericanos* (2016), y de *Conocerte a través del arte* (2018). Ha comisariado dos exposiciones y colabora asiduamente en catálogos con textos críticos.

Escribe en diferentes medios de comunicación (*Descubrir el Arte*, *Café Montaigne*, *Homonosapiens*, *Claves de la Razón Práctica*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Sur. Revista de Literatura*...). Le han concedido diversos premios de ensayo y de poesía, entre ellos el premio de Divulgación Científica del Ateneo-UMA (2016) por *Un viaje por el tiempo* y la Beca de Investigación Miguel Fernández (2019) por *Cuanto sé de Eros. Concepciones del amor en la poesía hispanoamericana contemporánea*.

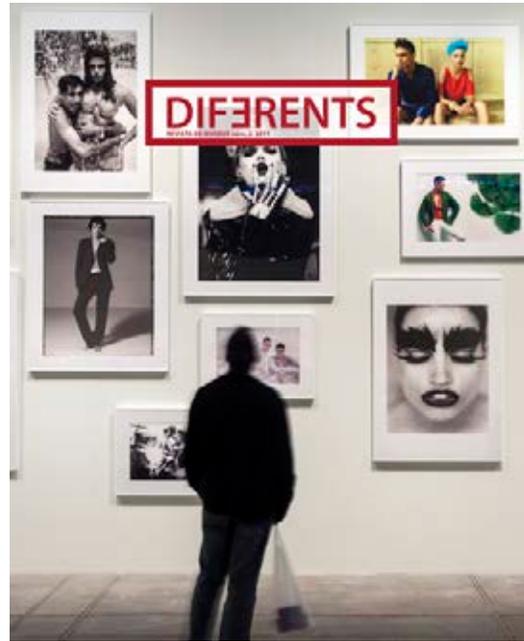
**Inmaculada Real López.** Doctora en Historia del arte e investigadora posdoctoral en la Universidad de Zaragoza, anteriormente tuvo una estancia en la Université de Rouen Normandie, donde entró en contacto con el Musée d'Art Moderne André Malraux. Su línea de estudio se centra en la museología y el patrimonio del exilio. En 2016 publicó el libro *El retorno artístico del Patrimonio del exilio*; y en 2018 los siguientes libros: *Cartas de Vela Zanetti a Victorio Crémer. Epistolario inédito*; *El Museo de Arte Contemporáneo Carlos Maside. Memoria, compromiso e identidad*, financiado por la Xunta de Galicia; y *El Laboratorio de Formas y las políticas de la memoria*. Asimismo, es coordinadora del monográfico *Patrimonio artístico en el exilio* (Publicado por la Asociación Española de Museólogos, 2017). Es miembro del ICOM y del ICOFOM.

**Miguel Ángel Rivero Gómez.** Doctor en Filosofía por la Universidad de Salamanca, con tesis *El joven Miguel de Unamuno. Vida, obra, pensamiento (1864-1892)*. Premio Extraordinario de Doctorado. Trabaja como profesor en la Universidad de Sevilla y ha realizado estancias de investigación en el Archivo Casa-Museo Unamuno, gracias a la Beca Unamuno (2007-09), y en la Universidad de Buenos Aires (2012). Sus líneas de investigación están orientadas hacia la estética y la historia de la filosofía española entre los siglos XIX y XX, con especial atención a las figuras de Unamuno y José María Moreno Galván. Ha publicado artículos en revistas como *Cuadernos de la Cátedra Unamuno*, *Ínsula* o *Revista de Hispanismo Filosófico*, y es responsable de la edición de la obra de Unamuno *Cuadernos de Juventud* (Ed. Universidad de Salamanca: 2016). Forma parte de grupo de investigación Estética y Teoría de las Artes, de la Universidad de Sevilla, y ocupa el cargo de Secretario en la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes -SEyTA-.

# Números editados:



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 1. 2016



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 2. 2017



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 3. 2018

# 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. Estas imágenes han de ser de buena calidad y una resolución mínima de 300 ppp a un tamaño de 20 cm de ancho. 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 castellanencs*, núm. 8, pp. 637-658.

Publicaciones online:

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

La revista no tiene necesariamente que compartir las opiniones de los autores de los textos.

MACVAC

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

www.macvac.es – info@macvac.es



vilafamés  
**MACMAC**  
musou d'art contemporani Vicente Aguilera Cerni

