

DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS núm. 6. 2021



DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS núm. 6. 2021

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.

Edició

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

Direcció

Xavier Allepuz Marzá (MACVAC)

Direcció universitària

Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I, Castelló)

Secretaria

Màriam Calduch Ferreres (MACVAC)

Consejo de redacción

Diego Arribas Navarro (Universidad de Zaragoza)
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)

Revisión de textos

Caterina Pachés Torlà y Lucía Vallés Aparici

Imagen de portada

Luis Vives Chillida. *Cuna* de Ventura Feliu e Hijos. Espai corbat. Fundació Caixa Vinaròs.

Diseño y maquetación

Drip Studios

Impresión

Tecnigraf, S.A. • www.tecnigraf.com

ISSN: 2530-1330

e-ISSN: 2659-9252

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

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 De la praxis a la memoria: derivas políticas en la solidaridad con Chile a través del Museo (de la Resistencia) Salvador Allende en España (1976-1991)
From Praxis to Remembrance: Political Drifts in Solidarity with Chile through the Museum (of Resistance) Salvador Allende in Spain (1976-1991)
Élodie Lebeau y Daniel Palacios González
- 28 Museos en igualdad
Museums in Equality
Amparo Zacarés Pamblanco
- 46 La imagen del museo en el cine de ficción
The Image of the Museum in Film
José Manuel Estrada Lorenzo
- 70 Nueva tendencia: el atrio de los centros comerciales usado como espacio expositivo para instalaciones artísticas
New Trend: Mall Lobbies Used as an Exhibition Space for Art Installations
Marina García-Broch Martín y Jaume Gual Ortí
- 88 Un museo «único en su clase»: vicisitudes de la colección fotográfica de Tomás Camarillo
A «One-of-a-Kind» Museum: Vicissitudes of the Photographic Collection of Tomás Camarillo
Víctor Iniesta Sepúlveda
- 112 El Espai corbat de la Fundació Caixa Vinaròs. Un centro de divulgación del mueble curvado
The Espai Corbat of the Fundació Caixa Vinaròs. A Center for the Dissemination of Bentwood Furniture
Julio Vives Chillida
- 130 La casa del mago. El museo futurista de Fortunato Depero
The House of Mago. The Futuristic Museum of Fortunato Depero
Juan Mancebo
- 148 La difícil permanencia de la impermanencia: una mirada crítica a la exposición de referencia del Museo de Etnografía de Neuchâtel (Suiza)
The Difficult Permanence of Impermanence: A Critical Regard to the Reference Exhibition of the Ethnographical Museum of Neuchâtel (Switzerland)
Sara Sánchez del Olmo

Trenta anys després de l'arribada a Xile de les obres integrants del Museu Internacional de la Resistència Salvador Allende custodiades al Museu Popular d'Art Contemporani de Vilafamés, obrim el número 6 de la nostra revista amb l'anàlisi de l'evolució històrica d'aquesta institució museística. I ho fem de la mà d'Élodi Lebeau i Daniel Palacios González. Ambdós, des d'una acurada investigació, fan un recorregut per les diferents fases ideològiques en què es va desenvolupar el projecte de creació del Museu i pels diferents canvis que ha experimentat al llarg del temps. Este centre artístic, tan lligat històricament al de Vilafamés, ens parla d'una dimensió social que els dos han compartit.

Continuen les aportacions amb un bloc de reflexions envers diferents temàtiques. Així, Amparo Zacarés Pamblanco, centra el punt d'atenció en la invisibilitat de les dones artistes en els museus d'art contemporani, les galeries i els centres d'art, al mateix temps que examina les diferents propostes de visibilització dutes a terme tant per col·lectius de dones artistes com per universitats i museus. José Manuel Estrada Lorenzo, per la seua banda, analitza una àmplia filmografia per tal d'esbrinar quina és la visió que el cinema de ficció ha donat i dona al gran públic sobre els museus. Els nous espais expositius de l'art contemporani conformats pels atris dels centres comercials és l'aportació de Marina Garcia-Broch i Jaume Gual. L'estudi centra l'atenció en com, a partir del segle XXI i a nivell mundial, aquests espais comercials s'han convertit en idonis per a l'exposició d'instal·lacions de gran format d'art contemporani.

Les darreres contribucions a la publicació es focalitzen en museus concrets. Són les aportacions de Víctor Iniesta i l'estudi de l'evolució experimentada per la col·lecció de fotografies de Tomás Camarillo envers els patrimoni cultural de la província de Guadalajara que desembocarà en la creació del Museo Fotográfico Provincial Tomás Camarillo. Així com la de Julio Vives, centrat en l'Espai corbat de la Fundació Caixa Vinaròs, un espai que té com a objectiu la divulgació del moble de fusta corbada, especialment el valencià i el vienès. O la Casa d'Arte Futurista Depero (Rovereto, Itàlia) objecte d'estudi per part de Juan Mancebo. Una iniciativa que als darrers temps s'ha convertit en l'element dinamitzador cultural de la ciutat. Tanca les aportacions Sara Sánchez del Olmo amb el Ethnographical Museum of Neuchâtel de Suïssa. L'autora fa un repàs crític sobre la missió i visió del museu en tant que precursor de la denominada «Museologia de la ruptura», des del moment de la seua inauguració fins a la proposta actual centrada en *L'impermanence des choses*.



Cartel original de la exposició del MIRSA en València, del 18 de setembre al 7 de octubre 1978, 70 x 50 cm, IVAM. Disseny: Equip Crònica. Donado al IVAM en los años 1990 por Manuel García García.

**DE LA PRAXIS A LA MEMORIA:
DERIVAS POLÍTICAS EN LA SOLIDARIDAD CON
CHILE A TRAVÉS DEL MUSEO (DE LA RESISTENCIA)
SALVADOR ALLENDE EN ESPAÑA (1976-1991)**

*FROM PRAXIS TO REMEMBRANCE: POLITICAL
DRIFTS IN SOLIDARITY WITH CHILE
THROUGH THE MUSEUM (OF RESISTANCE)
SALVADOR ALLENDE IN SPAIN (1976-1991)*

Élodie Lebeau

*Université Toulouse 2 Jean Jaurès
Pontificia Universidad Católica de Chile*

Daniel Palacios González

Universität zu Köln

Resumen El presente artículo analiza las evoluciones ideológicas que rodearon al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, desde su implantación en España en 1976, hasta el envío a Chile de las obras que lo conformaron, ya en 1991. Tras el golpe de Estado en este país, y como continuación del Museo de la Solidaridad (1972-1973), este «museo en el exilio» surgió como una manifestación artística de resistencia cultural contra la dictadura del general Augusto Pinochet. Pretendía apoyar la resistencia chilena desde el exterior con una colección de obras artísticas que viajarían en exposiciones itinerantes. Después de haber observado su carácter internacionalista y antifascista inicial, se mostrará cómo, paralelamente a la profundización de las políticas gubernamentales de la Transición en España, la gestión del Museo cambió su significado simbólico hacia un carácter memorialista y folclórico de izquierdas. En un último punto se explicita cómo la llegada de la colección a Chile acabó de consumir la ruptura con su legado reivindicativo y de transformación social originario. El artículo ha implicado la revisión de material documental en España, Chile y Francia, con el objetivo de documentar proceso, pero sobre todo de aportar un análisis crítico sobre la deriva de la solidaridad artística con Chile, desde España en general y en particular desde la Comunidad Valenciana, así como su estancia en el Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés.

Palabras clave Arte contemporáneo, activismo, memoria, transición, dictadura.

Abstract This article analyzes the ideological developments surrounding the Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, from its establishment in Spain in 1976 until the time the works that constituted the museum were sent to Chile in 1991. After the coup d'état in Chile, and as a continuation of the Museo de la Solidaridad (1972-1973), this «museum in exile» emerged as an artistic manifestation of cultural resistance against the dictatorship of General Augusto Pinochet. It was intended to support Chilean resistance abroad with a collection of artistic works that would tour in travelling exhibitions. After an observation of its initial internationalist and anti-fascist nature, we will show how –as the governmental policies of the Spanish Transition advanced– the management of the Museum changed its symbolic meaning towards a left-wing memorial folkloric character. A final point explains how the arrival of the collection in Chile finally consummated the rupture with its original legacy of activism and social transformation. This article has required a review of documentary material in Spain, Chile and France in order to record the process; and above all, to provide a critical analysis of the drift of artistic solidarity with Chile coming from Spain in general and from the Valencian Community in particular, as well as its stay at the Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni in Vilafamés.

Keywords Contemporary Art, Activism, Memory, Transition, Dictatorship.

Introducción

La terquedad es hermana de la verdad. Esta es la segunda apertura del Museo Allende de la resistencia americana. Buena suerte. Si aún tuviéramos que hacer una tercera salida, como nuestro señor don Quijote, se haría. No acabará venciéndonos el pinochetismo¹.

José María Moreno Galván se refería así al segundo episodio de la experiencia de solidaridad artística con Chile: el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende –MIRSA–, 1975-1990. La primera salida implícitamente evocada es la del origen de este proyecto: el Museo de la Solidaridad (MS). Este se ubica en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973). Ideado por Moreno Galván durante su visita a Chile en marzo de 1971, en

el marco de la «Operación Verdad», la creación de un museo de donaciones de los artistas del mundo en solidaridad con Chile y su vía al socialismo, gozó del apoyo inmediato del presidente Salvador Allende². Organizado en torno al Comité Internacional de Solidaridad con Chile –CISAC– entre 1971 y 1973, pasó a estar integrado por más de 650 obras enviadas desde Argentina, Brasil, Cuba, Ecuador, España, Estados Unidos, México, Francia, Italia y Polonia (Miranda, 2013: 108-110). No llegaron a ser expuestas en su totalidad ante el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Numerosas personalidades vinculadas al gobierno legítimo de la Unidad Popular, entre los que se encontraban los encargados del Museo de la Solidaridad, marcharon al exilio.

En 1975, varios de ellos, junto a otras personalidades relevantes dentro de los mundos del arte en Chile, formaron en París el Secre-

¹ Moreno Galván, José María, texto s/t publicado en el folleto de la muestra de Madrid, en septiembre de 1977. Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. Madrid. Galerías de Madrid: Multitud, Juana Mordó, Rayuela, El Coleccionista y AELE (1977), (Archivo MSSA, b0058).

² Para una historia resumida del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, ver Yasky y Zaldívar, 2018.



Mário Pedrosa pronunciando un discurso en la inauguración del Museo de la Solidaridad, el 17 de mayo de 1972, en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Quinta Normal. Detrás de él, el gallo de Joan Miró, (S/T, 1972, 130 x 195 cm, MSSA). A la derecha, Salvador Allende. Foto: Jorge Bernard, «Museo de la Solidaridad: Los artistas del mundo junto al pueblo de Chile», *La Nación*, 18/05/1972, reproducido en Gonzalo Contreras y Eduardo Vassallo (ed.), *La cultura con Allende: literatura, plástica, música, teatro, entrevistas, cine, nueva canción chilena. Vol. 2*, Santiago de Chile, Alterables, 2014, p. 161.

tariado del Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende³. Dicho secretariado decidió la formación de comités en diferentes países a fin de buscar nuevas donaciones para visibilizar la repulsa al golpe de Estado y el consecuente régimen dictatorial⁴. Como el caballero andante, el Museo hizo entonces una segunda salida en el Estado Español, bajo el

paraguas de los derechos y libertades adquiridos con la Transición. No se trató de un museo en sentido estricto sino de una colección nómada que se mostró en distintos puntos del territorio. La colección española de este Museo estuvo depositada durante años en el Museu d'Art Contemporani de Vilafamés, y luego en el Institut Valencià d'Art Modern –IVAM–. Un total de 309 obras colectadas en España durante este periodo, en su totalidad donaciones, se conservan actualmente en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende –MSSA–, en Santiago de Chile⁵.

³ Quedó integrado por José Balmes, Miria Contreras, Pedro Miras, Mário Pedrosa y Miguel Rojas Mix.

⁴ En total se crearon comités en Francia, Italia, México, Cuba, Venezuela, Colombia, Suecia, Estados Unidos, Argelia, Polonia y España. Los comités de Estados Unidos e Italia no lograron formar una colección ni tampoco organizar exposiciones del MIRSA.

⁵ En cuanto a las obras que componen esta colección, ver «Es-

El presente texto va a señalar lo particular de esta iniciativa, más allá de su carácter móvil e itinerante. A través de él, la gestión del arte dialoga inevitablemente con el gesto político solidario, involucrando a artistas, críticos de arte, intelectuales, instituciones culturales, asociaciones y fundaciones, así como a militantes, aparatos de partidos políticos, hasta polos de gobernanzas locales, regionales, nacionales y transnacionales. Con relación a esto se detallará cómo se realizó la implantación del museo en el exilio en España a partir de 1976, y finalmente cuales fueron sus evoluciones a través del tiempo hasta su retorno a Chile en 1991. A partir de un análisis de los discursos recolectados en las fuentes escritas (recortes de prensa, catálogos y folletos del Museo editados, fichas de donación de obras⁶), combinado con entrevistas orales y lecturas historiográficas sobre arte y política en la España post Dictadura, proponemos interpretar cómo el escenario político de la Transición española (1977-1982-1986), con atención a sus especificidades en la Comunidad Valenciana, favoreció e impulsó un cambio de significación del Museo en el exilio que determinó su destino simbólico en el Chile de la Concertación (1990-2010). En este sentido el presente análisis busca tender puentes entre los dos contextos de la Transición que fueron los de España y Chile, a pesar de sus singularidades respectivas⁷, y la comprensión situada del tránsito de la práctica artística transformadora

paña» en Yasky y Zaldívar (eds.), 2017: 290-361. Esta cifra de 309 corresponde a las obras que hoy se conservan en las bodegas del Museo en Chile, bajo la catalogación «Resistencia» (Periodo) y «España» (Proveniencia). No toman en cuenta las obras que fueron donadas en España pero que no llegaron a Chile (robo, desaparición, intercambio de obras).

6 Los artistas donantes tenían que rellenar un formulario que contenía varias informaciones: curriculum, datos sobre la obra, lugar y fecha de donación, precio estimada de la obra, etc. Ficha de registro de donación Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (1975), (Archivo MSSA, a0001).

7 Para una historia conectada de estos dos procesos, léase Bianchini, 2015; González, 2010.

hacia su conversión en un objeto memorial de utilidad para la legitimación institucional.

La persistencia de la resistencia antifascista transatlántica

José María Moreno Galván, señalado anteriormente como padre de la idea del Museo de la Solidaridad, fue uno de los principales promotores de la implantación de un comité del museo en el exilio en España. A él se sumaron numerosos colaboradores a través de los comités regionales que se crean a partir de 1976 y hasta 1978, con motivo de la colecta de obras y de las primeras exposiciones del Museo en Barcelona, Madrid, Zaragoza⁸, Pamplona y Valencia. Estos «comités de solidaridad» estaban compuestos por personalidades de la política y de la cultura local y nacional, particularmente artistas, críticos de arte, escritores, dirigentes políticos y gestores del ámbito cultural (ver Tabla). Los mismos estaban en estrecho contacto con Carmen Waugh, María Eugenia Zamudio y Ricardo Mesa, miembros del comité ejecutivo del Museo, quedando la primera como directora y responsable de la institución hasta 1979.

Gracias a dicha estructura organizativa, inspirada de las organizaciones de solidaridad tradicionales, el Museo quedó fundado con su primera exposición el 15 de julio de 1977 en la Fundación Joan Miró de Barcelona, con una donación inicial de más de 150 obras de artistas especialmente representativos de la escena artística del momento en España⁹. Hecho

8 La exposición en Zaragoza se realiza del 25 de noviembre hasta diciembre, en los sótanos del Mercado Central. Para esta exhibición también se realizó por parte del Colectivo de Artistas Plásticos de Zaragoza un Cabezado-Gigante que representaba a Augusto Pinochet y cuyo interior era una cárcel. Dicha obra no se conserva ya que fue quemada en Valencia posteriormente como «falla», en marzo de 1979, tras su exposición en la muestra del MIRSA en Valencia, en septiembre de 1978 (Pérez-Lizano, 2011).

9 La muestra se compone también de una exhibición de arpilleras chileanas, hechas por hijas, hermanas y mujeres de represaliados por la dictadura.

Comité ejecutivo del MIRSA-España			
Carmen Waugh – María Eugenia Zamudio – Ricardo Mesa			
Comités regionales del MIRSA-España			
Madrid	Galicia	Gran Canaria	Cataluña
Aurora Alborno Luis Aragones Arcadio Blasco J. M. Caballero Bonald Rafael Canogar Martín Chirino José Luis Fajardo Juan Genovés Fernando Lerín J. M ^a . Moreno Galván Lucio Muñoz Enrique Salamanca Juan José Rodríguez	José Luis de Dios Celso Ferreira	José Luis Cabrera Toni Gallardo José Luis Gallardo	Ester Boix Joan Brossa Rafols Casamada José María Carandell J. M. Castellet Alejandro Cirici Pellicer José Agustín Goytisolo Silvia Gubern Josep Guinovart Pedro Portabella Antoni Tàpies Francesc Vicens
País Vasco	Aragón	Valencia	
Gotzone de Echeverría Fernando Mirantes Sol Panera	José Ayllón Luis Badal José Luis Paris Iñaki Rodríguez Pablo Serrano Salvador Victoria Manuel Viola	Vicente Aguilera Cerni Josep Bevià Mario Candela Vicedo Vicent Caurín José Díaz Azorín Vicent Garcés Manuel García i García Empar Juan Antoni (Toni) Paricio Pepa Pellicer Eduardo Ranch Rafael Solbes –Equipo Crónica Juli Tormo	

Tabla: Los integrantes de los comités españoles del MIRSA (1976-1979). Elaboración propia a partir de fuentes escritas, entrevistas y publicaciones.

relevante para ubicar la acción en el contexto político de la Transición, en el folleto publicado en el marco de esta primera muestra¹⁰, la lista de los artistas participantes está organizada por su proveniencia geográfica indicada en catalán –que, como puede verse en la figura que adjuntamos, contiene errores que son seguramente síntoma del proceso hacia la nor-

10 El primer folleto editado en España se publica con motivo de la exposición de Barcelona, en julio de 1977, y contiene una frase de invitación traducida en los cuatro idiomas mayoritarios en España (castellano, catalán, gallego y euskera). Folleto de la exposición del Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende en la Fundación Joan Miró, Barcelona, julio de 1977. Archivo general de la Fundació Joan Miró (en adelante AGFJM).

malización lingüística que se vivía en aquellos momentos–. Tanto el carácter descentralizado de los comités organizativos como el uso de varias lenguas explicitan no solamente la voluntad de expresar una solidaridad política con Chile, sino también de reafirmarse con una identidad política propia que en España no había sido posible durante varias décadas en un momento en el que la creación de nuevos Estatutos de Autonomía volvió a ser posible desde la Segunda República Española (Castells, 1982: 37-62).

Sin embargo, a partir de la segunda muestra en Madrid, los nombres de los artistas presentes en los folletos y catálogos se encuentran enumerados



Folleto de la exposición del Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende en la Fundación Joan Miró, Barcelona, julio 1977. Archivo general de la Fundació Joan Miró, Fondo «Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende», u.i. 135. © Fundació Joan Miró.

únicamente por orden alfabético, iniciando un giro hacia un discurso aparentemente más consensual del compromiso de los artistas sin atender a la identidad y posible reivindicación regional de los mismos.

El Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende desarrolló principalmente exhibiciones itinerantes de las obras donadas a lo largo de ciudades y pueblos en diversos puntos del territorio, considerando esta su vía a la visibilización de su problema político (cf. Mapa). En este sentido, los textos publicados en los catálogos testimonian la ambición política del Museo, como se evidencia con esta declaración de Mário Pedrosa:

Hoy, el Presidente ha muerto, Chile es oprimido, su pueblo perseguido, pero la idea que sostenía

Allende sigue viva y, viva, continúa produciendo efectos eternos donde hay artistas que viven y cuya creatividad no se ha agotado. Los opresores del pueblo pueden continuar su obra nefasta, pero la libertad creadora no cesará de renacer¹¹.

En varios folletos, se reprodujo también la declaración de José María Moreno Galván mencionada al inicio de este artículo que se refiere al «Museo Allende de la *resistencia americana*»¹². Este comentario reflejaba el carácter del Museo como institución fundada bajo la estela del Museo de la Solidaridad con un objetivo político definido: la expresión de

11 Pedrosa, Mário, texto s/t publicado en el folleto de la exposición del MIRSÁ en Madrid, en 1977, op. cit.

12 Moreno Galván, José María, texto s/t, con énfasis añadido, en Ibid.



Autoridades durante la inauguración de la muestra del Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende en Valencia, el 14 de septiembre de 1978. De izquierda a derecha: desconocido, Alejandro Jiliberto (ex-diputado de la Unidad Popular), Josep Bevià (Consejero de Cultura del País Valenciano), Miria Contrera, Luis Gustavino (ex-diputado de la Unidad Popular) y Carmen Waugh. © Colección personal y autorización de José Vicente Monzó Huertas.

la resistencia chilena, y más generalmente latinoamericana, en el exilio. Interpretándose a través del arte y de la cultura, esta resistencia contra la «barbarie»¹³, por la imaginación y la creatividad, ubica el destino del Museo en un enfoque humanista y liberal.

Este «puente sensible»¹⁴ que se tiende entonces entre Chile y España no se traduce solamente a través de un patrimonio cultural común, sino que se explica por las experiencias compartidas del exilio y de la resistencia tras un golpe de Es-

13 *Id.*

14 El concepto de «puente sensible» es desarrollado por la investigadora argentina Moira Cristiá en su último libro para calificar los diálogos transnacionales que marcaron las experiencias contemporáneas de solidaridad internacional. Las define como «la empatía que puede generarse entre sujetos que, sin conocerse personalmente, sufrieron algún tipo de violencia» (Cristiá, 2021: xviii).

tado fallido y una Guerra que pusieron fin a la Segunda República Española (Casanova, 2017). Además, el último gobierno de Frente Popular (1936-1939), compartía varias similitudes con la Unidad Popular chilena, tanto en su composición partidista, su programa político, como en su trágico derrocamiento, que explican también la intensa proximidad que existía entre las redes antifranquistas y las de la resistencia chilena contra la Dictadura militar. El discurso de Fresia Urrutia, presidenta de la Unidad Popular en España, durante la inauguración del Museo en Pamplona, ilustra bien este sentimiento de pertenencia a una misma comunidad traumática y política: «sabemos que ustedes que han sufrido un régimen similar durante muchos años pueden comprendernos mejor que nadie» (*Diario de Navarra*, 26/01/1978).

La presencia de dirigentes políticos comunistas y socialistas chilenos así como españoles en las inauguraciones del Museo demostró su alto grado político en el exilio; al tiempo, su financiamiento y desarrollo fue posible debido a los aparatos políticos tradicionalmente antifranquistas¹⁵, principalmente el Partido Comunista de España (PCE)¹⁶.

En los primeros años de exilio, es decir, ante la perspectiva de un inminente retorno al país, todas las actividades apoyadas o respaldadas por las organizaciones integrantes de «Chile Democrático», con sede en Roma, estuvieron orientadas a fortalecer la resistencia con miras a aislar y derrocar al régimen usurpador. Esta estrategia de resistencia política y cultural contra la Dictadura –que duró hasta la división del PSCh en 1979 y la consecuente desintegración de la coalición de la UP, inaugurando nuevas estrategias de recuperación de la democracia en Chile (Riquelme, 1999: 22-25)–, se puede identificar en la denominación misma del Museo en el exilio como en sus llamados oficiales: los conceptos «internacional» y «resistencia», siendo referencias claras al legado internacionalista del movimiento antifascista de los años 30. De hecho, los discursos que fueron pronunciados en el marco de las inauguraciones del Museo o en conferencia de prensa, también llaman a la formación de frentes amplios, como se evidencia en esta declaración de Miria Contreras y Aníbal Palma:

15 Un periodista de *Mundo Obrero*, el órgano del Comité central del PCE, informa que la exposición de Madrid cuenta «con la solidaridad de la mayoría de los partidos de izquierdas: PSOE, PCE, PSP, LCR, etc.», añadiendo que «viene avalada unitariamente por casi todos los partidos de oposición democrática chilena: PC, PS, MIR, etc.» (Anónimo, 16/08/1977).

16 Manuel Pérez-Lizano (2011: 34-35) pone de relieve la importancia del rol del PCE, particularmente de la Comisión de Cultura de este partido en Zaragoza, en la conformación de un comité de apoyo del MIRSA en Aragón y la organización de la exposición del Museo en esta ciudad. La colecta de las obras de los artistas aragoneses fue gestionada por el escultor y pintor Iñaki Rodríguez que tenía relaciones directas con el secretario general de este partido en Aragón, Vicente Cazcarra.

Como formación política, la Unidad Popular ha planteado el Frente Amplio Antifascista, que no es otra cosa que aquello que nos enseña la experiencia histórica sobre la necesidad de la unidad. Todos los sectores sociales son víctimas de la dictadura militar. El fascismo no es enemigo de una ideología; lo es de todas las formas de pensamiento¹⁷.

Así, entre 1973 y 1977, la solidaridad internacional con Chile se desarrolló siguiendo un esquema de amplio frente antifascista que uniera a socialistas, comunistas, socialdemócratas y demócrata-cristianos, de ambos lados de la cortina de hierro, constituyendo, según el historiador Alessandro Santoni, «un cuadro de referencia [...] que parecía despertar el espíritu de la época de los frentes populares, de la movilización internacional en favor de la España republicana y de la resistencia contra el nazi-fascismo» (2010). El Museo servía entonces como una de las herramientas de la diplomacia cultural de los aparatos partidistas de la Unidad Popular en el exilio y de las campañas de solidaridad internacional «con el pueblo de Chile». Por esta misma razón, sus exposiciones acompañaron en numerosas ocasiones otros eventos de solidaridad. La primera inauguración del Museo en Madrid se realiza el lunes 12 de septiembre¹⁸, en el marco de las jornadas «Chile en la resistencia», organizadas cinco años después del golpe de Estado, como primeras actividades en España del Centro de Defensa y Desarrollo de la Cultura Chilena. Igualmente, en noviembre de 1978, las obras fueron expuestas en Madrid con motivo de la Conferencia Mundial de Solidaridad

17 Entrevista a Aníbal Palma, ministro de Educación en Chile durante el gobierno de Unidad Popular, y Miria Contreras, secretaria personal del expresidente y directora del secretariado del Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, transcrita en Alzu, 18/07/1977. Traducido del catalán por los autores.

18 A falta de un gran espacio como el de la Fundación Miró, se presenta la colección española del MIRSA en cinco galerías particulares: Multitud, Juana Mordó, Rayuela, El Coleccionista y AELE (Amón, 15/09/1977; Anónimo, 12/09/1977).

con la Resistencia Chilena, en el Palacio de los Congresos (*El País*, 26/09/1978).

Sin embargo, al tratarse de una institución sin respaldo oficial ni fondos regulares, así como la carencia de un domicilio físico estable, es comprensible que la gestión del MIRSA en España no fuera sencilla en los primeros tiempos¹⁹. Su administración estaba vinculada a individuos altruistas que desarrollaban de manera militante las actividades del Museo, y este iba a depender ocasionalmente del respaldo de instituciones públicas y privadas para la acogida de sus exposiciones. Otra fase empieza en el año 1979, cuando el comité ejecutivo del Museo deja de ser activo y las obras se depositan en el Museo Popular de Arte de Vilafamés, en la Comunitat Valenciana.

Del «Pacto de Silencio» de la Transición a la resignificación progresiva del Museo

La solidaridad con Chile se enmarcó en un momento de gran conflictividad social. Tras la muerte de Francisco Franco en 1975, la Jefatura del Estado fue asumida por Juan Carlos de Borbón, a la vez que surgieron decenas de grupos fascistas armados, protegidos e instrumentalizados por el régimen, dedicados a desarrollar acciones de represión en manifestaciones, terrorismo, y guerra sucia (Sánchez, 2010; Baby, 2010). De esta manera, pese a la fortaleza de las voluntades de construcción de una sociedad democrática, la violencia fue minando a la sociedad y a los grupos democráticos mayoritarios y sindicados, de manera que tras cada acción violenta se generaban cesiones al Gobierno (Grimaldos, 2013: 109).

¹⁹ Para recaudar fondos, algunas obras fueron realizadas con el objetivo de ser vendidas. Fue el caso de una carpeta de grabados editada en el taller del Grupo Quince, con una tirada de 110 ejemplares, cada una vendida al precio de 50.000 pesetas. Con motivo de la exposición en Valencia, Josep Renau realiza un cartel diseñado especialmente para su venta con una tirada de 1000 ejemplares (Anónimo, 21/09/1978).

En este contexto, tras décadas de lucha antifranquista, desde las cúpulas de los grandes partidos de izquierda se forzó la adhesión a un consenso y a la renuncia de los programas por los que se habían luchado durante décadas; así el PSOE abandonó en su Congreso Extraordinario (septiembre de 1979) el «marxismo» por la «socialdemocracia» –siguiendo el modelo que encarnaba el Partido Socialdemócrata alemán dentro de la Internacional Socialista y con su ayuda financiera (Muñoz, 2007: 257-278)–, mientras que la dirección del PCE, ya distante del campo socialista liderado por la URSS, acabó por convertir el «eurocomunismo» en su proyecto político (Carrillo, 1977), asumiendo la bandera de la monarquía parlamentaria (Prieto, 16/04/1977). De esta manera, la violencia sufrida durante la Guerra y la Dictadura quedó invisibilizada en el debate de las élites políticas de la Transición en base a un «Pacto de Silencio» por el cual los crímenes de la Guerra y Dictadura no entrarían en el debate político (Jimeno, 2018). De ello podría entenderse que canalizar en el plano simbólico los esfuerzos en actos de solidaridad con Chile permitiría hablar indirectamente de lo que no era posible hablar abiertamente. No obstante, progresivamente, esa política de consenso permeó en el propio sentido del Museo y su significación política.

En enero de 1979, el Secretariado Internacional decidió ralentizar el ritmo de las exposiciones, al considerar que el Museo, en estos dos años, había «cumplido su objetivo», y que «un tiempo sin mover las obras, (les) dará tiempo de restaurarlas y arreglar los embalajes»²⁰. En nombre del comité ejecutivo español, Carmen Waugh solicita a Vicente Aguilera Cerni, fundador y director del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés, que las obras

²⁰ Carta de Carmen Waugh a Vicente Aguilera Cerni, Madrid, 04/01/1979, Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA), MACVAC.

queden allí depositadas²¹. Este museo –hoy conocido como Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC)–, fue creado en 1972, casi simultáneo al Museo de la Solidaridad, con un espíritu similar, por el cual las obras eran donadas o depositadas también por los artistas interesados en el proyecto. En este caso, la diferencia era que las obras podían ser sustituidas en cualquier momento y que algunas se encontraban disponibles para la venta. Colaborador cercano de José María Moreno Galván, Aguilera Cerni pasó así a tener un papel gestor esencial de cara al desarrollo de futuras acciones del Museo chileno mientras las obras estuvieron depositadas allí entre 1979 y 1989 (Egea, 25/04/1979)²², antes de trasladarse al Instituto Valenciano de Arte Contemporáneo –IVAM– en Valencia.

Así, en 1984 comienza a producirse un cambio en la significación política del Museo a las luces de las transformaciones ideológicas consecuencia de la Transición española. Desde entonces, el término de «resistencia» desaparece de la denominación del Museo, que pasa a llamarse «Museo Salvador Allende». Este cambio se debe a la decisión de organizar la «Mostra Itinerant del Museu Salvador Allende», una exposición de 58 obras pertenecientes a la colección española del museo, que en los dos años siguientes tendrían que circular por una treintena de ciudades y pueblos de la Comunidad Valenciana (ver Mapa), acompañando la exhibición con ciclos de cine cuya temática estaba centrada en la historia reciente y presente de la Unidad Popular y de la Dictadura

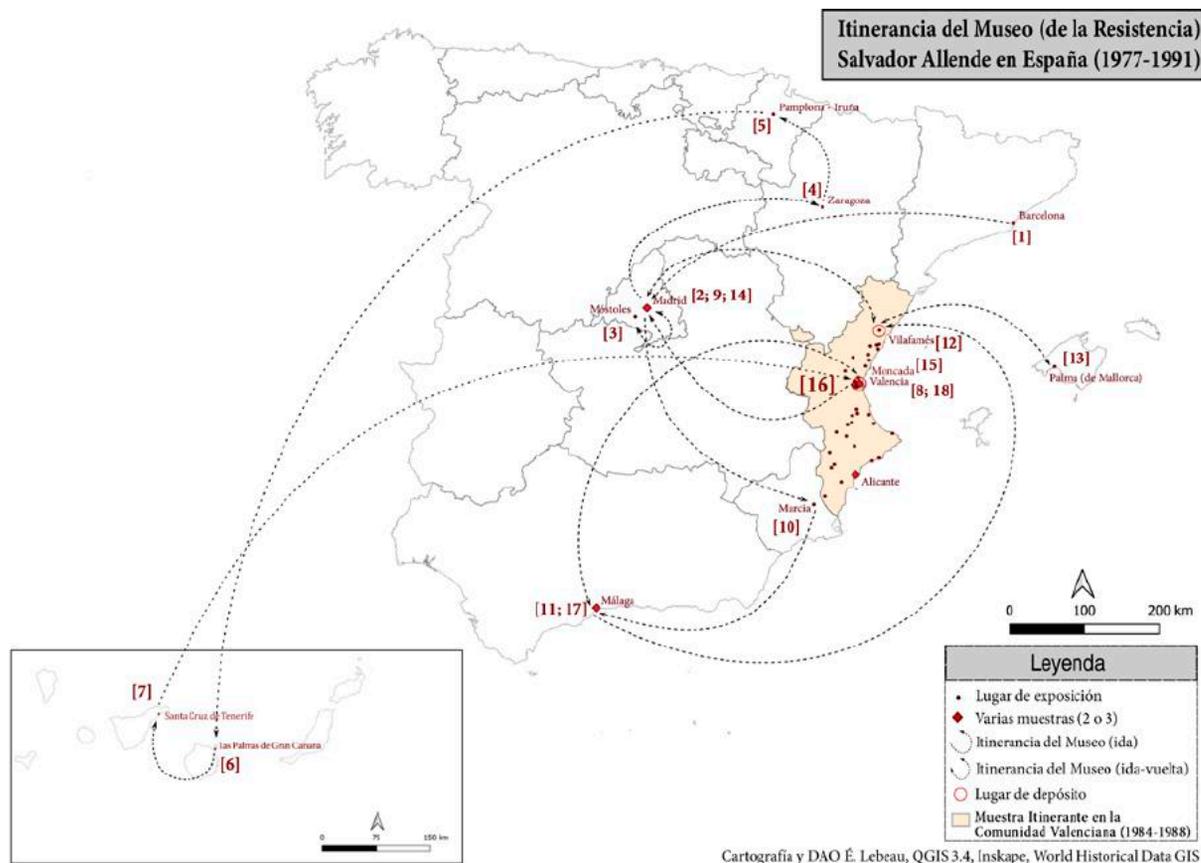
en Chile. La «Mostra» quedaría finalmente clausurada con una conferencia del Conseller Vicent Garcés en Almenara, el 29 de noviembre de 1985 (Hormigos, 08/12/1985), antes de volver a ser presentadas entre 1986 y 1988 en nuevos pueblos de la Comunidad Valenciana. Con motivo de estas exhibiciones se publica el catálogo *Mostra Itinerant del Museu Salvador Allende*, cuya composición y contenido son significativos de la ruptura temporal que quiere inaugurar esta muestra itinerante (Generalitat Valenciana, 1984). La «presentación» que abre la publicación, escrita por el Conseller de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Ciprià Císcar i Casabàn, ofrece índices sobre los objetivos políticos buscados a través de esta exposición:

Nacido primero como *Museo de la Solidaridad* en la capital chilena y afianzado después, en el extranjero, como *Museo Internacional de la Resistencia*, el actual *Museo Salvador Allende* deviene una exposición itinerante por tierras valencianas, como expresión del afecto, comprensión y ayuda, del pueblo valenciano, hacia el pueblo chileno. (1984)

El campo semántico de la misericordia y de la caridad, rompe drásticamente con las palabras vindicativas que solían acompañar las campañas de solidaridad con Chile en los años 70. A través de este texto se puede identificar entonces un cambio de «régimen de historicidad» en cuanto a los relatos del Museo en el exilio (Hartog, 2015). La ruptura simbólica que se opera con el abandono de la denominación original, hasta hablar de «antiguo 'Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende'» (Sánchez, 17/10/1985), atestiguaría una resignificación profunda del sentido del museo en el exilio, pensado inicialmente como continuación directa del Museo de la Solidaridad. La motivación de dicho cambio tiene que ver, en primer lugar, con las evoluciones de estrategias que prevalecieron en los partidos del exilio y la

21 Las obras llegaron a su destino en varios viajes durante los meses de junio y julio de 1979.

22 En este punto cabe señalar que cuando se publica el primer catálogo del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés, con fotografías de la exposición en 1978, 1979 y 1980, entre las obras mostradas podemos apreciar cómo, entre los fondos propios del Museo, se exponen abundantes obras pertenecientes al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Alicante (ed.), 1980.



Mapa: Itinerancia del Museo (de la Resistencia) Salvador Allende en España (1977-1991). Elaboración: Élodie Lebeau.

renuncia al concepto de «resistencia» por parte de los que posteriormente formarían parte de la Alianza Democrática (1983-1987)²³.

En segundo lugar, estas transformaciones simbólicas están vinculadas a la *realpolitik* española, y más específicamente a la agenda de la Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana. Además de haber sido patrocinada por todas las Diputaciones del territorio –Castellón, Valencia y Alicante, a través del Instituto de Estudios Juan Gil Albert–, el volumen y el coste del catálogo y la

financiación global de la exposición itinerante dan una idea de la importancia de esta manifestación para las entidades políticas citadas. El presupuesto dedicado a esta muestra, así como la larga duración de la itinerancia y la importancia numérica de las ciudades visitadas –una treintena–, demuestran una voluntad política específica por parte de la Generalitat Valenciana, que puede entenderse por su búsqueda de autonomía política y cultural²⁴. De hecho, detrás del objetivo declarado por el presidente de la Generalitat Valenciana, Joan Lerma, de «difundir el mensaje de solidaridad con los

23 La Alianza Democrática estuvo conformada por el Partido Demócrata-Cristiano, el Partido Radical, la Unión Socialista Popular, el Partido Democracia República, el Partido Social Demócrata, el sector renovado del Partido Socialista liderado por Carlos Briones en representación del Bloque Socialista, y el Partido Liberal.

24 Los gastos de esta muestra itinerante ascendieron a 2.968.541 pts., lo que equivale a algo más de 23.000 euros en la actualidad, sin tener en cuenta la inflación actual y la devaluación de la peseta previa al cambio al euro. AHGV: 20470-1984-1989.

pueblos que luchan por la democracia y la libertad» (Del Burgo, 12/09/1984), se evidencia como motivación añadida la de «mostrar una magnífica selección de la obra de artistas de toda Europa, con una especial atención a los valencianos, cuya presencia en la exposición es notable» (*Hoja Oficial del lunes*, 17/08/1985). Esta valorización del patrimonio artístico valenciano y su puesta en diálogo con la creación europea contemporánea, induce implícitamente una identidad cultural compartida entre esta zona y la comunidad europea. Por otra parte, Ciprià Císcar anuncia que la Comunidad Valenciana se «suma de esta manera al esfuerzo europeo en solidaridad con el pueblo chileno» (Císcar, 1984). Esta declaración destaca por su función perlocutiva que consiste en recordar el apego simbólico de esta entidad regional a Europa. Además, se refiere a la estrategia política de defensa de los Derechos Humanos desplegada a partir de los años 80 por los partidos radicales, socialdemócratas y socialistas renovados, miembros de la Internacional Socialista (IS), destinada en parte a promover la «gran coalición», es decir, la alianza con los demócratas cristianos y conservadores liberales para restablecer el estado de derecho en los países latinoamericanos que sufren dictaduras militares (Seidemann, 1983: 123).

A nivel nacional, el Gobierno de España, dirigido por Felipe González desde 1982, no solamente había abandonado ya el marxismo, sino que apostó por políticas neoliberales de gran impopularidad como la introducción del IVA o la desindustrialización (Fariñas, Martín y Velázquez, 2015: 42-55), y por la integración en los marcos institucionales europeos y la OTAN (Comité, 1992). Manteniendo fielmente el silencio con respecto al pasado de represión de la Dictadura española, la solidaridad con Chile se convertiría por tanto en una manera de visibilizar cierta identificación «folclórica de izquierda», pero sin implicaciones prácticas que pusieran en entredicho el programa reformista

del Gobierno de España. En esta estrategia de consenso, las políticas culturales jugaban un rol fundamental, ya que según la historiadora italiana Giulia Quaggio, el ministro de Cultura, Javier Solana, pretendía configurar «el imaginario de una Tercera España» capaz de dinamizar la modernización cultural del país y reconciliar a los españoles, toda condición social e ideológica confundida (2013: 294).

España-Chile. Una historia conectada de las políticas culturales en el marco de las Transiciones

El tránsito a la post Dictadura en Chile, con la elección del demócrata-cristiano Patricio Aylwin a la Presidencia de la República el 11 de marzo de 1990, hizo posible recuperar las obras del Museo colectadas durante la Unidad Popular y en el exilio, pasando a formar parte de una nueva etapa institucional del Museo en Chile, bajo el nombre de Museo de la Solidaridad Salvador Allende. La custodia de las colecciones fue entregada por un decreto presidencial a la Fundación Salvador Allende (FSA), creada este mismo año por la familia del difunto presidente²⁵. Carmen Waugh, por su compromiso en lo que fue el Museo en el exilio y sus competencias profesionales de galerista, fue nominada a la dirección artística del Museo.

En este contexto, el ciclo de exhibiciones del Museo en España se cierra en 1991, con motivo del envío a Chile de las obras. Durante la última muestra, «Selección de fondos para el Museo de la Solidaridad Salvador Allende», presentada de mayo a junio en las salas del Ateneo Mercantil de Valencia, se expusieron 62 obras de la colección. En esta ocasión,

²⁵ En el año 1990, es creada la Fundación Salvador Allende (FSA) por Hortensia Bussi Allende, viuda de Salvador Allende, y sus hijas, Isabel Allende y Carmen Paz. Rápidamente, la familia Allende decide organizar la recuperación de las obras del MIRS y comienza una batalla por la propiedad de las obras del museo que durará hasta el traspaso formal de las obras del Museo al Estado chileno, en mayo 2005 (Lebeau, 2021).



Concha Jerez, *Expediente policial roto y, sin embargo, archivado*. Técnica mixta, 1976. Obra perteneciente al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, actualmente en depósito en el Museu de Vilafamés. A su lado, una obra de Picasso.

un catálogo es editado por la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana (1991). Como continuación del anterior –el de 1984–, se promueve la idea de una apertura hacia el futuro –«una etapa se cierra [...] y otra queda abierta ante el futuro» (Blasco Carrascosa, 1991)²⁶–, a través de discursos consensuales, humanistas y políticamente liberales. Los cambios de significación política que sufrió el Museo a lo largo de su existencia en la Comunidad Valenciana en la década de los 80 son así asumidos por Joan Lerma i Blasco, presidente

²⁶ Juan Angel Blasco Carrascosa era comisario director de la exposición.

de la Generalitat: «como todos los signos de la cultura, la idea de *museo* está sujeta al avance histórico y, en consecuencia, al despliegue y evolución de las ideologías» (1991), abriendo la vía para una resignificación en profundidad del sentido del Museo en el nuevo Chile. Después de este evento, inaugurado en presencia de Hortensia Bussi e Isabel Allende, respectivamente viuda e hija del expresidente, el traslado de las obras de la colección española a Chile fue permitido gracias al financiamiento de la Generalitat Valenciana.

Diferentes entidades de España fueron además muy activas en el desarrollo del Museo

desde su retorno a Chile y su inauguración en el Museo Nacional de Bellas Artes de este país, el 3 de septiembre de 1991. La «Declaración de intenciones» que se firmó con ocasión de la venida a Santiago del Ministro de Cultura español, Jordi Solé Tura, y de los presidentes de la Generalitat Valenciana, Joan Lerma i Blasco, y de la Comunidad de Madrid, Joaquín Leguina, por invitación del entonces Presidente Patricio Aylwin, atestiguó una voluntad de cooperación cultural entre España, a diferentes niveles de gobernanza, y el gobierno de la Concertación chileno así como la FSA, para la creación de una sede permanente en los faldeos del Cerro de San Cristóbal, en la capital chilena²⁷. En el convenio se informaba que:

3. Las Administraciones Públicas españolas que suscriben este documento [...] manifiestan su voluntad de colaborar económica y técnicamente en la creación del futuro «Museo de la Solidaridad Salvador Allende», tanto en la instalación provisional de las obras como en la redacción, desarrollo y ejecución del proyecto de sede permanente.

4. La Fundación Salvador Allende, por su parte, acepta esta colaboración y manifiesta su voluntad de cooperar en el futuro para establecer un intercambio cultural con las demás entidades firmantes, poniendo a disposición de las mismas para tales fines la obra que se va a construir.²⁸

Estas cooperaciones culturales evidencian que forman parte de la diplomacia oficial de

27 El proyecto de construcción de un Centro cultural Salvador Allende que albergara el MSSA en el Cerro San Cristóbal, nunca logró concretizarse por falta de financiamiento. El cambio de mayoría parlamentaria en la Generalitat Valenciana, gobernada desde 1994 por el Partido Popular (PP), provocó la ruptura de la cooperación entre ambas instituciones. AHGV: 9/23148-1.

28 «Declaración de intenciones para la creación del Museo Salvador Allende», Santiago de Chile, el 3 de septiembre de 1991. AHGV: 9/23258-5. Esta declaración fue firmada en la casa Guardia Vieja de la familia Allende, por el ministro español de cultura, Jordi Solé Tura, por los presidentes de la Generalitat Valenciana, Joan Lerma i Blasco, y de la Comunidad de Madrid, Joaquín Leguina, así como por el ministro de Educación de Chile, Ricardo Lagos, el titular de Vivienda y Urbanismo, Alberto Etcheagaray, el embajador de España en Chile, Pedro Bermejo Marín y, finalmente, por la directora general de la FSA, Isabel Allende.

los dos Estados. En la «Declaración de intenciones», se hace un uso abusivo del tiempo verbal futuro, cuyo objetivo es claro: el Museo «se convertirá en un gran polo de atracción y centro de intercambios culturales para toda la América Latina»²⁹. Además, las competencias en término de industria cultural adquiridas durante la Transición en España, especialmente en las comunidades valenciana y catalana, sirven de modelo para Chile, siendo puestas a su disposición, como lo atestigua un artículo del periódico español *El País*, fechado del 17 de noviembre de 1991:

El Ayuntamiento de Barcelona firmará un convenio de colaboración con el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, que está previsto que se construya en 1993 en Santiago de Chile, para que un equipo técnico del consistorio elabore el anteproyecto del museo, aprovechando la experiencia municipal en la fundación y gestión de centros culturales.

Más allá de las cooperaciones político-culturales que se desarrollan entre estos dos países, también se pueden encontrar similitudes en torno a la conformación de un relato histórico consensual sobre el Museo de la Solidaridad Salvador Allende que ya destacamos precedentemente en el contexto valenciano. Efectivamente, en el marco de la primera exposición del Museo en Chile, asistimos a nuevas lecturas «concertadas» que evitan el término de «resistencia» para referirse al museo en el exilio. En un texto publicado en el catálogo de la muestra, Pedro Miras, que había sido miembro fundador del Secretariado Internacional del Museo en el exterior, cuenta que «Museos 'Salvador Allende' pasaron a constituirse y a crecer desde el momento mismo en que los primeros exiliados chilenos comenzaron a llegar a los países que los acogían» (Miras, 1991).

De la misma manera, en los recortes de prensa emerge un relato parcial y a veces erróneo de lo que fue realmente el Museo en el exilio. Se

29 *Id.*

dice, por ejemplo, que fue «Isabel (Allende), en París, la que comenzó a recibir las nuevas donaciones durante 1973» (Meza, 28/08/1991). Si bien podemos pensar en equivocaciones no deseadas por parte de la periodista, otras declaraciones confirman la libertad tomada con los hechos y los silencios en cuanto a los objetivos iniciales del Museo: «La propiedad de las obras está en manos de la Fundación Salvador Allende» (Meza, 28/08/1991). Igualmente, en el diario *La Época* se comenta que «los fondos viajarán definitivamente a Chile, donde serán entregados a sus legítimos dueños, la Fundación Salvador Allende, que dirige Isabel Allende Bussi» (16/06/1991). La multiplicación de errores, manipulaciones u olvidos históricos, así como la recuperación de las obras por parte de una fundación privada, demuestran que los intereses de la familia Allende entran en contradicción con los objetivos iniciales de la institución nacida durante la Unidad Popular. Hasta personalidades vinculadas a los primeros tiempos del museo en el exilio como José Balmes, pintor, miembro del Partido Comunista de Chile, y entonces presidente de la Agrupación de Pintores y Escultores de Chile –APECh–, truncan la denominación del museo en el exterior, hablando de «Museo Internacional Salvador Allende» (Anónimo 23/07/1991)³⁰, borrando el término de «resistencia». Los únicos diarios y revistas que evocan el «Museo de la Resistencia» y el protagonismo de Miria Contreras como coordinadora del Museo en el exilio son *El Siglo*, órgano de prensa del Partido Comunista de Chile, *Análisis* y *Punto Final*, dos revistas que se mostraron reticentes a la «vía pactada» (*El siglo*, 06/09/1991; *Punto final*, 26/09/1991; Vidal, 26/09/1991)³¹.

30 En otra entrevista, José Balmes habla de «Museo de la Solidaridad Internacional Salvador Allende», nombre que esta institución nunca tuvo. (Gajardo, 29/08/1991).

31 Estos recortes de prensa (copias) y los de las notas anteriores fueron encontrados en AHGV, Fondo Cultura, Educación y Ciencia: 5065-1991.

Como había sucedido anteriormente en España, la cultura fue instrumentalizada para servir el relato memorial unilateral del proceso transicional, promovido por sectores de la socialdemocracia y del centro-izquierda convertidos a la economía de mercado, en detrimento de la ambición transformadora que había visto nacer este Museo durante el gobierno de la Unidad Popular. Según Vicent Garcés, político valenciano que se había ido a vivir a Chile durante la UP, junto con su hermano Joan Garcés, asesor del expresidente Allende:

Los sectores más socio-liberales del partido socialista español no compartieron nunca la idea de *vía política al socialismo*, por la palabra «socialismo». Aquí, en la Transición democrática española, lograron disimularla con respecto total al franquismo. [...] En la Transición chilena, posterior, que se inicia a partir de 1989, hubo algo muy similar a lo que se hizo en España. Es claro que había grupos de chilenos, bastante numerosos, que estaban cooperando, trabajando con el PSOE, y que transmitían hacia allá indicaciones. En gran medida, la fractura del partido socialista de Chile fue propiciada desde aquí. Todo esto afectaba a las políticas del exterior y entonces a la reorientación política del Museo.³²

La «vía pactada» en Chile se inspiraba entonces directamente en la política de cesiones a la Dictadura que definió la Transición española y condicionó el estatuto de las artes en estos dos contextos transitorios³³. En realidad, los dos procesos no pretendían conducir a una democracia social, sino simplemente volver a un estado de derecho que no retrocediera en los «avances» económicos conseguidos durante las dos Dictaduras (Boisard, 2018; Gaudichaud, 2014). La visión de la democracia que se priorizó

32 Entrevista de Élodie Lebeau con Vicent Garcés, Valencia, el 14 de septiembre de 2020. Sobre la renovación de los partidos socialistas en el exilio y las relaciones entre el psch y los partidos socialistas y socialdemócratas europeos (Perry, 2020).

33 Sobre los conflictos político-artísticos durante la Transición española (Albarrán, 2012).



Recorrido de las autoridades por la sala durante inauguración del MSA, el 3 de septiembre de 1991, en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. De izquierda a derecha: desconocido, Joan Lerma i Blasco, Isabel Allende, Pedro Bermejo Marín, Vicent Garcés, no identificados. Archivo MSA, CD0012. © MSA.

entonces desde las esferas del poder –encarnada en la Constitución de 1980 con la cual la Concertación no logró romper enteramente³⁴–, no era a la que aspiraba una gran parte del movimiento social organizado adentro de la CUT o del PCCh (Osorio y Gaudichaud, 2018). En cambio, como en la España de la Transición, se impuso un «consenso» de arriba abajo entre grupos con intereses diametralmente opuestos, que no significó sino una clara ruptura con el

34 Aparte de varias enmiendas, esta Constitución impuesta por el régimen militar a través de un plebiscito sin garantías democráticas, el 11 de septiembre de 1980, ha estado en vigor hasta hoy en Chile. Sin embargo, las protestas masivas de finales de noviembre de 2019 en Chile pusieron en marcha un proceso de cambio constitucional. Los 15 y 16 de mayo de 2021, se realizaron las elecciones para elegir la Convención Constituyente que tiene ahora mismo como misión redactar la nueva Constitución.

pasado dictatorial y que se ajustó a los intereses del nuevo capitalismo globalizado.

Conclusión

El estudio de la trayectoria del Museo de la Solidaridad desde el exilio en España hasta su retorno a Chile permite destacar las evoluciones ideológicas que rodearon esta institución nómada en cada etapa de su historia, y en función de qué actores se hacían cargo de su gestión. Tras el golpe de Estado, el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende surgió como manifestación en las artes visuales de la lucha antifascista chilena en el exterior. En España, en un primer momento, los comités regionales de solidaridad con el Museo, apoyados por un



Recorrido de las autoridades por la sala durante inauguración del MSSA, el 3 de septiembre de 1991. De izquierda a derecha, primera línea: Carmen Waugh, Jordi Solé Tura, Patricio Aylwin y José Balmes. Archivo MSSA, CD0015. © MSSA.

comité ejecutivo nacional, fueron esenciales para el arranque del proyecto. Sin embargo, paralelamente a la profundización de las políticas gubernamentales de la Transición en España, la gestión del Museo cambió simbólicamente de carácter a partir de los años 80, cuando empezó a depender de la financiación de la Generalitat Valenciana que, es cierto, también permitió el traslado de las obras a Chile. Ya en Santiago, su inauguración como «Museo de la Solidaridad Salvador Allende», en presencia de la élite política y cultural de la Concertación de los Partidos por la Democracia, acabó de consumir la ruptura con su legado reivindicativo y de transformación social originario.

La historia de este Museo, bastante permeable a los intereses políticos diversos por

su débil condición de exiliado, su dispersión a través del mundo, su ausencia de sede fija así como de recursos materiales, permite entonces tender puentes entre los dos contextos transitorios que fueron los de España y Chile, a pesar de sus singularidades respectivas. La resignificación progresiva del Museo en el exilio, que fue perdiendo poco a poco su ímpetu, se explica por los intereses políticos y económicos. Como también ocurrió a la obra maestra de Miguel de Cervantes, la radicalidad originaria del Museo fue derivando en una estetización y folclorismo para acotar su acción transformadora. Ambos casos conducen a interpretar las palabras de José María Moreno Galván con una mirada nueva, tal vez menos optimista: «¿Qué habrán hecho los momios

con una pintura tan negada a la momificación? [...] el museo, como la Unidad Popular, es una idea que ningún momio, más o menos uniformado, puede matar»³⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN, Juan (ed.) (2012) *Arte y Transición*, Madrid: Brumaria.
- BABY, Sophie (2010) *Le mythe de la transition pacifique: violence et politique en Espagne, 1975-1982*, Madrid: Casa de Velázquez.
- BIANCHINI, Maria Chiara (2015) «De la represión al patrimonio: vestigios de la violencia de Estado en Madrid y Santiago de Chile», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 70, 2: 399-426.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel (1991) s/t, en GENERALITAT VALENCIANA (1991) *Selección de fondos para el Museo de la Solidaridad Salvador Allende* [cat. exp.], Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 9.
- BOISARD, Stéphane (2018) «Chili 1977-2005: pour une lecture historique de la «longue transition à la démocratie de marché»», *Les Cahiers de Framespa*, 27. Disponible en: <http://journals.openedition.org/framespa/4749> [Fecha de consulta 28/05/2021]
- CARRILLO, Santiago (1977) *Eurocomunismo y Estado*, Barcelona: Grijalbo.
- CASANOVA RUIZ, Julián (2017) *República y Guerra Civil*, Barcelona: Crítica.
- CASTELLS ARTECHE, José Manuel (1982) «La Transición en la Autonomía del País Vasco. De los regímenes especiales al estatuto de Guernica», *Revista Vasca de Administración Pública. Herri-Ardularitzako Euskal Aldizkaria*, 2: 37-62.
- CÍSCAR I CASABAN, Ciprià (1984) «Presentación», en GENERALITAT VALENCIANA (1984) *Mostra Itinerant del Museu Salvador Allende* [cat. exp.], Valencia, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència, 4.
- COLEGIOS OFICIALES DE APAREJADORES Y ARQUITECTOS TÉCNICOS DE ALICANTE (1980) *Villafamés. Museo Popular de Arte Contemporáneo* [cat. razonado], Valencia: Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Alicante, Castellón y Valencia.
- COMITÉ EUROPÉEN POUR LA DÉFENSE DES RÉFUGIÉS ET IMMIGRÉS (1991) *El GAL o el terrorismo de Estado en la Europa de las democracias: informe de la encuesta febrero-junio 1989*, Navarra: Txalaparta.
- CRISTIÁ, Moira (2021) *AIDA. Una historia de solidaridad artística transnacional (1979-1985)*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- FARIÑAS GARCÍA, José Carlos, MARTÍN MARCOS, Ana y Francisco Javier VELÁZQUEZ ANGONA (2015) «La desindustrialización de España en el contexto europeo», *Papeles de economía española*, 144: 42-55.
- FUNDACIÓN SALVADOR ALLENDE (1991) *Museo de la Solidaridad Salvador Allende* [cat. exp.], Santiago de Chile.
- GAUDICHAUD, Franck (2014) «La voie chilienne au néolibéralisme. Regards croisés sur un pays laboratoire», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos Questions du temps présent*. Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/67029> [Fecha de consulta 28/05/2021].
- GENERALITAT VALENCIANA (1984) *Mostra Itinerant del Museu Salvador Allende* [cat. exp.], Valencia: Conselleria de Cultura, Educació y Ciència.
- (1991) *Selección de fondos para el Museo de la Solidaridad Salvador Allende* [cat. exp.], Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen y María Encarnación NICOLÁS MARÍN (eds.) (2010) *Procesos de construcción de la democracia en España y Chile*, Madrid: Asociación de Historia Contemporánea.
- GRIMALDOS FEITO, Alfredo (2013) *Claves de la Transición 1973-1986: de la muerte de Carrero Blanco al referéndum de la OTAN*, Barcelona: Península.
- HARTOG, François (2015) *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris: Éditions Points.
- JIMENO ARANGUREN, Roldán (2018) *Amnistías, perdones y justicia transicional: el pacto de silencio español*, Pamplona: Pamiela.
- LEBEAU, Élodie (2021) «Miria Contreras Bell (La Payita): Desafíos epistemológicos para una biografía», *Les Cahiers de Framespa*, 37. DOI: <https://doi.org/10.4000/framespa.11064>. Disponible en: <http://journals.openedition.org/framespa/11064> [Fecha de consulta 7/09/2021].
- LERMA I BLASCO, Joan (1991) s/t, en GENERALITAT VALENCIANA (1991) *Selección de fondos para el Museo de la Solidaridad Salvador Allende* [cat. exp.], Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 5.
- MIRANDA VASCONCELLO, Carla (2013) «Colección Solidaridad: Gesto político y fraterno» en ZALDÍVAR, Claudia (ed.) *Museo de la Solidaridad Chile: donación de los artistas al gobierno popular* [cat. razonado], Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

35 Moreno Galván, José María, s/t, *op. cit.*

- MIRAS, Pedro (1991) «Un museo diferente», en FUNDACIÓN SALVADOR ALLENDE (1991) *Museo de la Solidaridad Salvador Allende* [cat. exp.], Santiago de Chile, 8-9.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Antonio (2007) «La Fundación Ebert y el socialismo español de la dictadura a la democracia», *Cuadernos de historia contemporánea*, 29: 257-78.
- OSORIO, Sebastián y Franck GAUDICHAUD (2018) «¿La democratización en contra de los trabajadores? La CUT, el movimiento sindical y el dilema de la Transición pactada en Chile», *Les Cahiers de Framespa*, 27. Disponible en: <http://journals.openedition.org/framespa/4763> [Fecha de consulta 28/05/2021].
- PÉREZ-LIZANO, Manuel (2011) *Aragón y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, Zaragoza: Rolde de Estudios Aragoneses.
- PERRY FAURÉ, Mariana (2020) *Exilio y Renovación: Transferencia política del socialismo chileno en Europa Occidental, 1973-1988*, Santiago de Chile: Ariadna Ediciones.
- QUAGGIO, Giulia (2013) *La cultura en Transición: reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid: Alianza.
- RIQUELME SEGOVIA, Alfredo (1999) «La transition démocratique au Chili et la fin de la guerre froide», *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 54: 22-25.
- SÁNCHEZ SOLER, Mariano (2010) *La Transición sangrienta: una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*, Barcelona: Península.
- SANTONI, Alessandro (2010) «El Partido Comunista Italiano y el otro “Compromesso Storico”: los significados políticos de la solidaridad con Chile (1973-1977)», *Historia* (Santiago), 523-546.
- SEIDELMANN, Raimund (1983) «Le renouveau de l'Internationale Socialiste (1972-1981)» en PORTELLI, Hugues (ed.) *L'Internationale Socialiste*, (trad. par Sylvie Trosa), Éditions ouvrières, 101-136.
- YASKY, Caroll y Claudia ZALDÍVAR (2017) *El Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende*. [cat. razonado], Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende.
- (2018) *An Atypical Museum: The Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, en KHOURI, Kristine y Rasha SALTÍ (eds.) *Past Disquiet: artists, international solidarity, and museums-in-exile*, Varsovia: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 299-315.

Hemeroteca

Diarios españoles

Diario de Navarra

ANÓNIMO (26/01/1978) «Ayer se inauguró en la Ciudadela la exposición del “Museo Internacional de la Residencia (sic) Salvador Allende”»: 14.

El País [En línea]

AMÓN, Santiago (15/09/1977) «De Museo de la Solidaridad a Museo Internacional de la Resistencia». Disponible en: http://elpais.com/diario/1977/09/15/cultura/243122401_850215.html [Fecha de consulta 15/03/2020].

ANÓNIMO (26/09/1978) «Ángela Davis, Jane Fonda y Melina Mercouri, esperadas en Madrid». Disponible en: http://elpais.com/diario/1978/09/26/internacional/275608817_850215.html [Fecha de consulta 24/05/2021].

ANÓNIMO (17/11/1991) «El Ayuntamiento de Barcelona diseña el Museo Allende de Chile». Disponible en: https://elpais.com/diario/1991/11/17/cultura/690332402_850215.html [Fecha de consulta 31/05/2021]

PEREDA, María Rosa (12/07/1977) «El museo itinerante ‘Salvador Allende’ se inaugurará en Barcelona». Disponible en: http://elpais.com/diario/1977/07/13/cultura/237592801_850215.html [Fecha de consulta 18/05/2021].

PRIETO, Joaquín (16/04/1977) «La bandera nacional ondeará en los actos del Partido Comunista de España». Disponible en: https://elpais.com/diario/1977/04/16/espana/229989610_850215.html [Fecha de consulta 15/03/2021]

Hoja Oficial del lunes

ANÓNIMO (12/09/1977) «Presentación en Madrid de la obra del museo Salvador Allende»: 17.

Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento

ANÓNIMO (21/09/1978) «El Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende en Valencia»: 10.

ANÓNIMO (17/08/1985) «Mostra Itinerant del Museu Salvador Allende»: 4

DEL BURGO, Pilar (12/09/1984) «Elda, con la presencia de Joan Lerma inaugura la exposición del museo Salvador Allende»: 15.

EGEA, A. L. (1979) «El museo Salvador Allende confía la custodia de sus fondos al museo de Villafamés»: 8.

HORMIGOS (08/12/1985) «Almenara acullí la mostra itinerant Salvador Allende»: 8.

SÁNCHEZ, Julio (17/10/1985), «El museo Allende abre hoy una muestra en Borriana»: 12.

Mundo Obrero

ANÓNIMO (16/08/1977) «En Madrid, septiembre: Museo de la Resistencia Salvador Allende»: 15.

Treball

ALZU, Miquel (18/07/1977) «Un museu amb el nom d'Allende», *Treball*, 490: 8.

Diarios y revistas chilenas

Análisis (Chile)

ANÓNIMO (26/09/1991) «Mucho más que una exposición»: s/p.

El Siglo

ANÓNIMO (06/09/1991) «Museo de la Solidaridad Salvador Allende: otro invalorable legado del Presidente Mártir»: s/p

La Época

ANÓNIMO (16/06/1991) «Finalmente llega a Chile el Museo de la Solidaridad»: 9.

GAJARDO, Alejandra (29/08/1991) «Con 250 obras se abrirá el Museo Salvador Allende»: 31-32.

La Nación (Chile)

MEZA, María Eugenia (28/08/1991) «El arte que regresó del exilio»: s/p.

Las Últimas noticias

ANÓNIMO (23/07/1991) «En septiembre se abrirá el Museo de la Solidaridad»: s/p.

Punto Final (Chile)

VIDAL, Virginia (26/09/1991) «Museo de la Solidaridad "Salvador Allende"»: s/p.

Archivos

ARCHIVO GENERAL DE LA FUNDACIÓ JOAN MIRÓ, Barcelona. Fondo «Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende», u.i. 135.

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA COMUNITAT VALENCIANA, Valencia. Fondo Cultura, Educación y Ciencia:

20470-1984-1989, Expedient Núm. 5, año 1984: Exposición itinerante del «Museo de la Solidaridad Salvador Allende».

5065-1991, «Dossier de premsa i catàleg del 'Museo de la Solidaridad Salvador Allende'».

9/23148-1, Expediente 165/95: Allende Bussi, Isabel, directora Fundación Salvador Allende sol·licita que la Generalitat estude una modalitat de finançament per continuar amb el projecto del Centre cultural Salvador Allende.

ARCHIVO MSSA, Santiago de Chile. Fondo Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (1975-1990) / Fondo Museo de la Solidaridad Salvador Allende (1991-actualidad).

ARCHIVO PERSONAL EMPAR JUAN, Valencia.

CENTRO INTERNACIONAL DE DOCUMENTACIÓN ARTÍSTICA (CIDA), MACVAC, Vilafamés. Fondo Museo Salvador Allende, D 517.

Signatura convidada

BIBLID [2530-1330 (2020): 6-27]



Un estudiante es detenido por la policía al lado de una pintura representando a Salvador Allende. Manifestaciones en el aniversario del golpe militar en Santiago de Chile. Fotografía: Routers, 2014.



Museo de la Solidaridad Salvador Allende - Casa Heiremans Brockmann. Santiago de Chile. Fotografía: Felipe Restrepo Acosta
Licencia Wikimedia Commons: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/2017_Santiago_de_Chile_-_Museo_de_la_Solidaridad_Salvador_Allende_-_Casa_Heiremans_Brockmann_-_Av_Rep%C3%ABblica_475.jpg



Mau Monleón Pradas, #Portaldeigualdad / Campaña por la Igualdad en el Museo y en la Educación, 2020-2021. Arte público participativo. Valla publicitaria, Jardín de Esculturas del Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM. Creado para el proyecto «Portal de Igualdad, IVAM produce» del IVAM. Fotografía: Juan García Rosell.

MUSEOS EN IGUALDAD

MUSEUMS IN EQUALITY

Amparo Zacarés Pamblanco
Colectiva Portal de Igualdad

Resumen En su origen los museos respondieron a la cultura de su época y a la lógica patriarcal imperante que dejaba sin visibilidad las obras de las mujeres artistas. Una situación de desigualdad que se prolongó durante siglos y que hizo que la contribución de las mujeres a la cultura y a las artes no fuera lo suficientemente conocida. Ante esto se hace preciso analizar el componente ideológico que ha dominado la historia universal del arte y que sigue obstaculizando las condiciones de distribución y exposición de las obras de las mujeres artistas en los museos, en las galerías y en los centros de arte. En este contexto, cabe destacar la participación de la campaña de arte público trasmedia #PortaldeIgualdad y la creación de la Herramienta MAV de Autodiagnóstico para la Igualdad en Museos y Centros de Arte en la que se demanda la perspectiva de género en la gestión museística como ejemplo de buenas prácticas museísticas y de una cultura auténticamente democrática.

Palabras clave Museos, igualdad, canon androcéntrico, lógica patriarcal, historia del arte.

Abstract Museums originally reflected the culture of their age and a dominant patriarchal logic that deprived female artists of recognition and visibility. These were times when the aesthetic cannon followed androcentric patterns, being the qualities of genius attributed only to men. Such inequality, perpetuated over the centuries, rendered the contributions of women to art and culture insufficiently known. For this reason, it is necessary to analyze the ideological component that has long dominated world art history and still hampers the conditions in which female artists distribute and exhibit their works in museums, galleries, and art centers. In this context, it is worth mentioning the participation of the trans-media public art campaign #EqualityPortal and the creation of the MAV Tool for Self-Diagnosis for Equality in Museums and Art Centers in which the gender perspective is required in museum management as an example of good practice and of a truly democratic culture.

Keywords Museums, Equality, Androcentric Cannon, Patriarchal Logic, Art History.

En sus inicios los museos asumieron la lógica patriarcal dominante que dejaba sin valor las obras de autoría femenina al considerar que las mujeres no eran sujeto creador. Debido a esto, el goce estético quedaba limitado a las creaciones que se podían contemplar en sus estancias y que custodiaban, por norma general, obras realizadas por varones. De tal modo que los museos, concebidos tradicionalmente como lugares de alta cultura, transmitieron durante siglos un discurso expositivo que invisibilizaba la obra de las mujeres artistas y las dejaba sin reconocimiento. Pero ¿cómo iban a ser conocidas, si fueron ocultadas, silenciadas y hasta borradas? Como mucho, algunas más destacadas y de épocas más recientes, fueron nombradas y citadas en unas pocas líneas en algunas enciclopedias de arte. Por este motivo, plantear un cambio de paradigma cultural en la política museística supone adentrarnos en sus precedentes, analizarlos e intentar cambiarlos. De ahí que no esté de más recordar que, en sus inicios, los museos fueron un lugar donde se conservaban y exponían las obras de arte que procedían sobre todo de colecciones regias o aristocráticas. Pero a finales del siglo XVIII, en medio de un ambiente revolucionario que provocó la caída de las monarquías, estas colecciones se abrieron al público y pasaron posteriormente a formar parte de los primeros fondos museísticos. Eran tiempos en los que el canon estético seguía patrones androcéntricos y el concepto de genialidad solo era atribuido al varón. Es más, los criterios estéticos los decidían las academias y en ellas no había cabida para las mujeres artistas.

Fue en 1792 cuando se creó en el palacio del Louvre el primer museo de arte y a este le siguieron otros más. De hecho, los grandes museos se desarrollaron en Europa en el siglo XIX, aunque no sería hasta las primeras décadas del siglo XX cuando comenzaron a estructurarse de forma científica. En esos años aparecieron también los primeros museos de arte contem-

poráneo como el Museum of Modern Art fundado en 1929 y construido en Nueva York en 1939. Más o menos en la misma línea, desde entonces y según sus posibilidades, los fondos documentales y las colecciones de los museos contemporáneos se caracterizan por contar con obras emblemáticas de grandes maestros que ejemplifican algunas de las vanguardias y movimientos del arte contemporáneo. Es pues un hecho constatado que, en general, en los fondos museísticos hay poca obra realizada por mujeres artistas. Sin embargo, en la actualidad puede decirse que el viento es más favorable y que ya se vislumbra una nueva sensibilidad. Debido a ello, el paradigma androcéntrico en el arte comienza a agrietarse y hundirse. En otras palabras, ya nada puede justificar la injusticia cometida al excluir la contribución de las mujeres en la historia del arte, máxime cuando una de las prioridades de la política cultural de nuestra época es la democratización de los museos, de los centros culturales y de las instituciones artísticas.

I

En realidad, solo una visión banal de la historia del arte puede restar hoy protagonismo a las mujeres como creadoras, convirtiéndolas en meras musas o modelos de los artistas varones. Ya no se sostiene esa visión sesgada, sobre todo desde que en los años setenta del siglo anterior al nuestro, tomaron impulso las investigaciones dedicadas a rescatar del olvido a las artistas del pasado que, siendo valiosas y con talento, no fueron reconocidas en su valía. Eran artistas, por decirlo de manera sintética, «ilustres y desconocidas» (Arribas, 2007). En este contexto, fue determinante el artículo que publicó en 1971 Linda Nochlin y que hoy es todo un referente de la crítica feminista. En aquel texto, la autora se preguntaba: «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» Es obvio que la respuesta incidía en la discriminación estruc-

tural que sufrían las mujeres dentro de un paradigma cultural que no atribuía ni ingenio ni talento a sus creaciones artísticas. Desde luego el concepto de genialidad creativa vinculado al éxito comercial no era propio de las mujeres. Un hecho que no pasó inadvertido a las Guerrilla Girls, tal como lo denunciaron en su «Código ético para Museos de Arte» (1985). Se trataba de un decálogo de corte feminista y antirracista, cuyo décimo mandamiento decía en tono de burla vagamente disimulado: «Admitirás ante el público que términos como genio, obra maestra, seminal, potente, duro, enérgico y poderoso, tan sólo se utilizan para apoyar el mito e inflar el valor de mercado de los artistas blancos varones».

Unas palabras que no han perdido actualidad puesto que, en estos momentos, aun dándose algunos avances, la situación no ha cambiado en demasía. De hecho, las Guerrilla Girls, en el texto que publicaron en 1988 y que titularon «Las ventajas de ser mujer artista», reunieron las mismas denuncias que hoy podrían hacer muchas de las mujeres artistas de este nuevo milenio. Muchas, sin duda, pueden verse reflejadas en este escrito en el que las activistas ironizaban sobre las ventajas de ser mujer y artista. Entre estas ventajas estaba: «Trabajar sin la presión del éxito»; «No tener que coincidir con hombres en las exposiciones»; «Saber que tu carrera profesional puede repuntar cumplidos los ochenta años»; «Tener la garantía de que, no importa el tipo de arte que hagas, se etiquetará siempre como femenino»; «Ver tus ideas perpetuadas en las obras de los demás»; «Tener la oportunidad de elegir entre una carrera profesional y la maternidad»; «Que te incluyan en versiones revisadas de la historia del arte»; «No tener que pasar por el bochorno de que te llamen genio»; o «Que tu imagen salga en las revistas de arte disfrazada de gorila» –en una clara referencia a sí mismas–.

Dicho esto, hay que reconocer que las cuestiones relativas a la invisibilidad de las mujeres

en la historia y en el mercado del arte, no es algo reciente ni novedoso. El predominio durante siglos del androcentrismo que privilegia al varón y lo masculino en cualquier campo de la cultura, de la política y del saber, hizo evidente que ser mujer y artista llevaba un plus añadido de dificultad que no se tenía en cuenta. De ahí la importancia que tuvo el activismo de las Guerrilla Girls cuando, a mediados de los ochenta del siglo pasado, aquellas mujeres que portaban máscaras de gorilas para esconder su identidad, denunciaron la discriminación que las artistas sufrían en los museos y en las galerías de arte. Con sus acciones evidenciaron que, en las galerías comerciales más conocidas de Nueva York, menos del 10% de las obras eran de mujeres artistas. También visibilizaron que ninguna mujer artista había realizado una exposición individual en el Guggenheim, en el Metropolitan o en el Whitney y que solo una había expuesto en la Tate Modern. Fueron las primeras activistas en revelar que, durante siglos, los museos habían estado llenos de arte hecho por hombres como si no hubiera habido mujeres artistas que pudieran merecerlo.

Es de reseñar que su activismo no se agotó en aquellas décadas del siglo pasado y todavía siguen estando en activo colaborando a nivel internacional en los proyectos a los que se les invita. Al respecto, es interesante recordar el trabajo artístico que las Guerrilla Girls realizaron junto a Valentina Paz Enríquez, Dionisio Sánchez y Mau Monleón Pradas (2017: 13). De resultas de esta colaboración, se realizó en la Universidad Politécnica de Valencia la obra colectiva *Museum Recount Spain 2010/2013*, dentro de la exposición «Women in Work. Mujer, Arte y Trabajo en la Globalización». En esta ocasión, se tomó como fuente el informe MAV sobre la desigualdad de género en las artes y se mostró, con la tipografía visual que les caracteriza, el número de hombres y mujeres que participaron en las exposiciones indivi-



Guerrilla Girls. Museum Recount 1985/ 2015.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES EN CENTROS DE ARTE DE ESPAÑA ENTRE LOS AÑOS 2010-2013:

HOMBRES / MUJERES

IVAM	61	9
MACBA	18	4
MNCARS	37	14
CAC	32	7

FUENTE: INFORME MAV #12

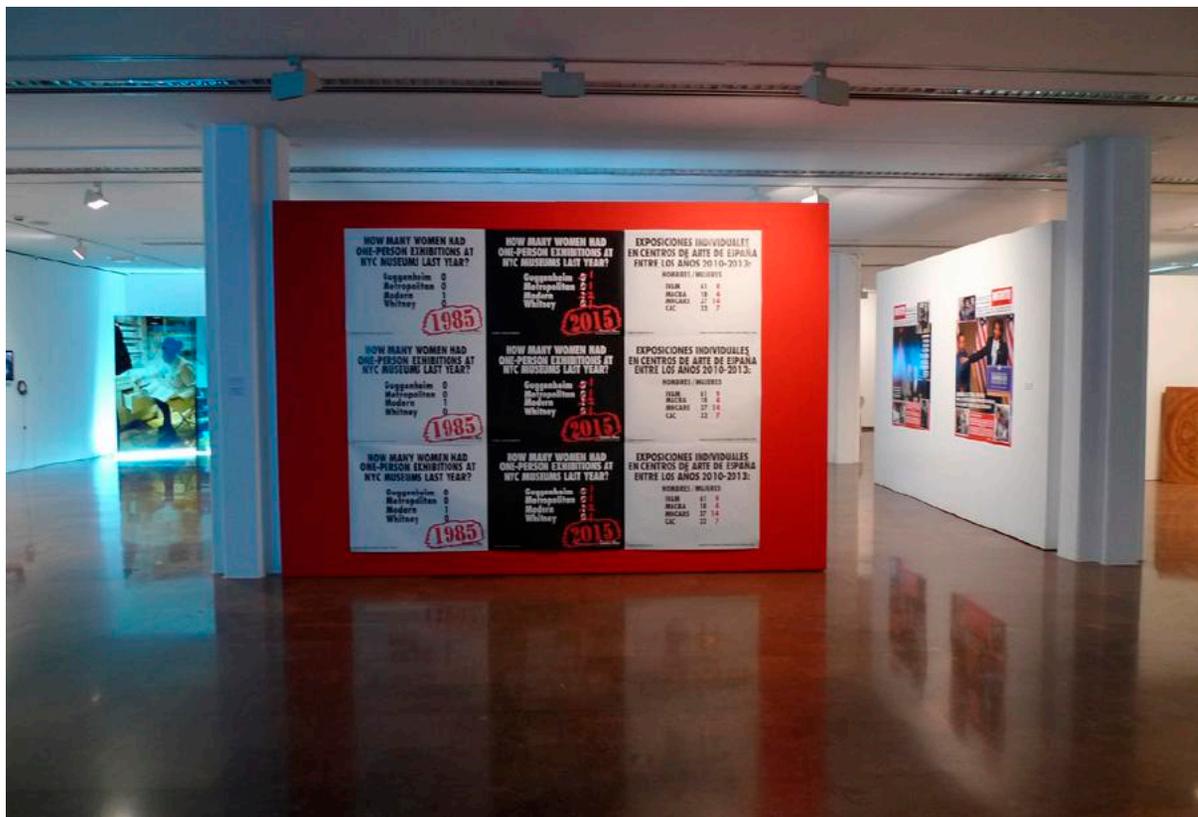
MUJERES EN LOS MUSEOS ESPAÑOLES, AFTER GUERRILLA GIRLS

duales que tuvieron lugar entre los años 2010 y 2013. Las cifras constataron la desigualdad de género y la falta de equidad que existía en la gestión cultural, en este caso en varios centros de referencia de arte contemporáneo como son el IVAM, MACBA, MNCARS y CAC.

II

Llegados a este punto, no queda otra posibilidad que analizar el componente ideológico que ha dominado la historia universal del arte y que sigue obstaculizando las condiciones de

distribución y exposición de las obras realizadas por mujeres. Quizás pueda parecer lejana o trasnochada esa mentalidad incrédula que niega que obras de gran calidad artística puedan salir de la imaginación y de la mano de una mujer. Pero no lo es, aún se observan algunas apreciaciones de este tipo que buscan desprestigiar a las mujeres artistas. Como sucedió, apenas hace unos años, cuando el pintor alemán Georg Baselitz, en unas declaraciones al semanario *Der Spiegel* en 2013, sostenía que las creaciones de las mujeres son obras menores, que no dan la talla y que, sal-

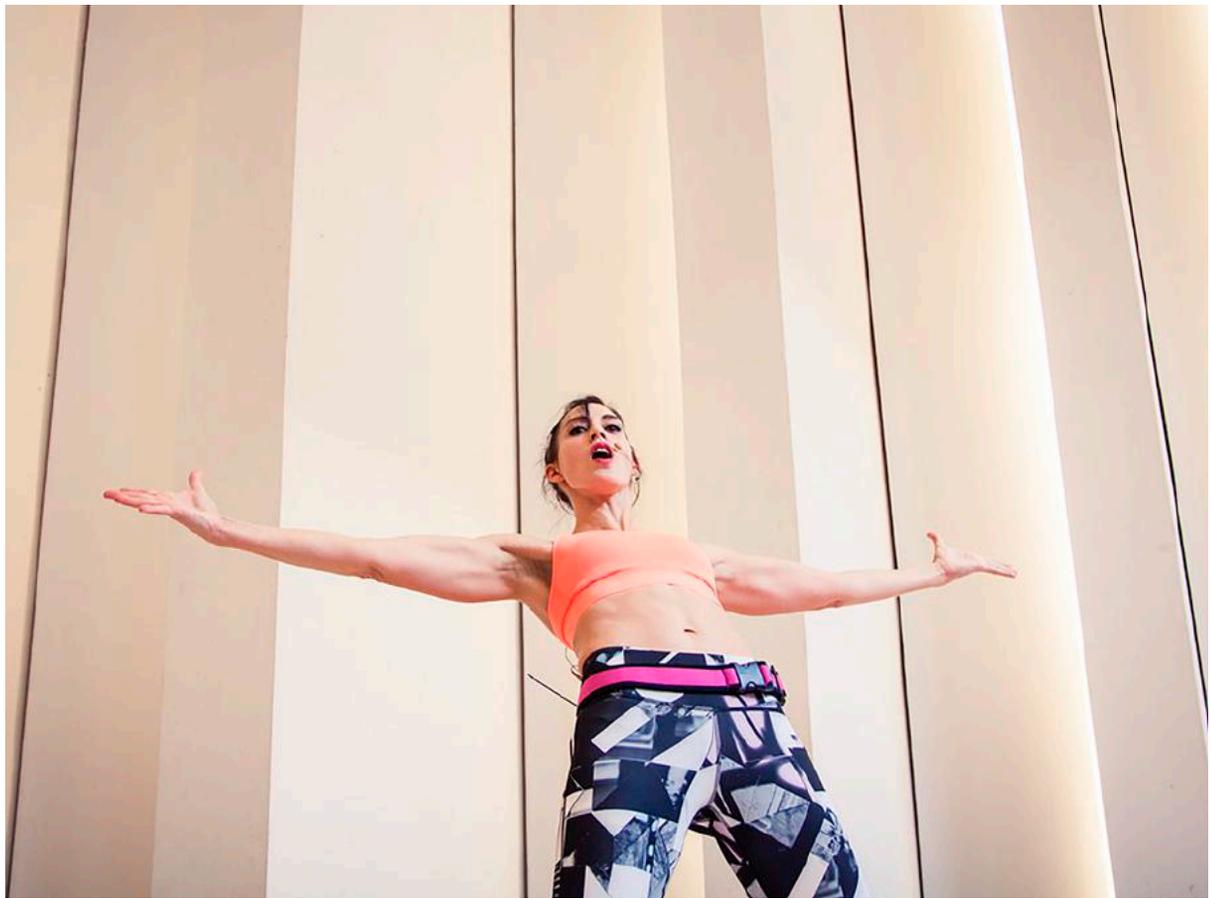


Guerrilla Girls en colaboración con Valentina Paz Enríquez, Dionisio Sánchez y Mau Monleón Pradas. *Women in work. Mujer arte y trabajo en la globalización*. Universidad Politécnica de Valencia, 2017.

vo alguna excepción, merecen poca consideración y mención. Unas palabras con las que alimentaba el mito del universalismo masculino en la cultura y bendecía el mercado del arte hecho por y para los varones artistas. De todos modos, a estas alturas del devenir histórico, tales aseveraciones de corte misógino se rechazaron de inmediato con datos contrastados; así, mientras que *Der Spiegel* reproducía las palabras de Baselitz, otro periódico, *The Independent*, las cuestionaba dando cifras de las artistas que sí son valoradas en el mercado del arte. Desde luego, las apreciaciones negativas hacia las mujeres artistas no son de recibo cuando se sabe que su ausencia en el sector de las artes no responde necesariamente a criterios de calidad sino a circunstancias ligadas al techo de cristal, a la brecha salarial o al hecho de que sean sobre todo varones los coleccio-

nistas y los directores de museos y ferias de arte. Ante estas evidencias, no resulta extraño que en la agenda actual del feminismo esté anotado reivindicar que las mujeres queden proporcionalmente representadas para que se modifique sustancialmente el panorama de su invisibilidad en los espacios del arte y de la cultura en general.

Con todo, es un hecho que el mercado del arte se perpetúa en masculino. Por este motivo, hay que tomar postura ante la desigualdad estructural que los sexos han arrastrado históricamente y ser conscientes del silenciamiento de la participación femenina en la historia del arte. Una injusticia que, desde el asociacionismo de mujeres, se ha querido denunciar y modificar. En el ámbito estatal, por ejemplo, la asociación interprofesional de Mujeres en las Artes Visuales (MAV) organiza desde hace años



Acción participativa de Yolanda Domínguez. *Gym Win Session*. Feria Marte, Castelló, 2017. Fotografías: Marcos Almuedo.



La artista María Gimeno realiza su performance *Queridas viejas*. Teatro Off Latina de Madrid, 2018. Fotografías: Pedro Martínez Albornoz.



Frauenmuseum. Bonn. Gertrudiskapelle. © Axel Kirch / CC BY-SA 4.0 (Wikimedia Commons)
<https://commons.wikipedia.org/wiki/File:2017-12-18-Bonn-Frauenmuseum-Gertrudiskapelle-06.jpg>

el Festival de Miradas de Mujeres para que estas puedan exponer y presentar sus obras. A tal efecto resultan muy reveladoras acciones participativas como *#estamosaquí*, de la artista multidisciplinar Yolanda Domínguez, realizada en ARCO en 2018, en la que las mujeres artistas se geolocalizaron y recorrieron las instalaciones de la feria para denunciar el machismo imperante, una reivindicación en la que persiste y en la que no está sola. Otra de sus acciones, realizada en la Feria Marte 2017, hablaba de fuerza y empodeamiento (Feliu, 2019).

También en la dirección de la visibilidad, se sitúa la obra de la artista multidisciplinar contemporánea María Gimeno, quien cuestionando a Gombrich –toda una autoridad en la crítica canónica de arte– reivindica de forma enérgica y vehemente el lugar de las mujeres artistas en la historia del arte. Con esa finalidad creó su con-

ferencia performativa titulada «Queridas Viejas Project», que ha tenido una gran acogida y difusión en las redes. En la acción rehace el libro canónico de E.H. Gombrich sobre historia del arte incluyendo en él a las mujeres creadoras con las que no se contó.

Puestas así las cosas, conviene recalcar la situación excepcional en la que en este año 2021 se ha celebrado la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCOMadrid, por primera vez en julio, por razones obvias de la pandemia. Por el momento, aún no se disponen de datos de la participación de las mujeres artistas en ese recinto, pero sí se sabe que ha sido una edición en la que han participado 130 galerías y algo más de 1500 artistas. Cabe destacar que, en esta ocasión, se ha fomentado la presencia de las artistas, solicitando a las galerías que en los «Proyectos de Artistas», espacios diferencia-



Exposición Roots - a Tangled History. A dark story about gender & power, Identity & history Kvinnohistoriskt museum, Umeå (Suecia). © Malin Grönborg (Wikimedia Commons)
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/The_exhibition_Roots_a_Tangled_History_at_the_Museum_of_Womens_History.jpg

dos dentro de la feria donde se exhiben obras individuales, se expusieran solamente obras de autoría femenina. Sin embargo, al no contar con alguna estadística contrastable, no se puede decir con seguridad en qué grado la situación ha variado o no. Ahora bien, dado que los cambios sustanciales no se producen de la noche a la mañana, lo más probable es que se siga manteniendo el porcentaje mínimo que ya se reveló en la edición pasada, gracias al informe MAV 2020. Un documento que desvela que el porcentaje apenas se ha movido, manteniéndose en un escaso 7%, una dinámica que ha sido, más o menos, la habitual en estos diez últimos años.

Por otra parte, el hecho de potenciar a las artistas en un espacio diferenciado, no parece ser la estrategia más acertada para reivindicar la igualdad de trato y de reconocimiento, ya

que separa a las mujeres artistas del conjunto de la producción artística y presenta sus obras como si fueran algo marginal e inusual. Sea como sea, la cuestión es que aún no se da la paridad y las cifras que se manejan lo evidencian con total claridad. Así lo reflejaba el Informe que Aernet publicó en 2019, donde la representación de artistas femeninas era solo un 2%. Datos que dejaban claro que poco o nada había cambiado. En esa línea, no resulta extraño que Peio H. Riaño (2021) recordara en prensa que, según el estudio de mercado de 2020 publicado por Art Basel y UBS, la proporción de las mujeres artistas representadas por galeristas todavía era minoría. Con ello, dejaba en evidencia el retroceso hacia la equidad que se está produciendo, ya que mientras en 2019 el porcentaje de mujeres artistas fue de 41%, en el 2020, año de la pandemia, fue

solo de 39%. Una situación injusta que hay que abordar y desarticular.

En ese sentido, contar y extraer porcentajes es una operación muy efectiva para mostrar el estado de la situación. Los resultados nos indican dónde estuvimos, dónde estamos y dónde queremos estar. Es un procedimiento mecánico que, como se ha señalado antes, ya hicieron las Guerrilla Girls a mediados de los años ochenta del siglo pasado y que se sigue haciendo hoy para recabar datos objetivos. De tal modo que, ante la ausencia de paridad y de igualdad de oportunidades, la presencia de las mujeres artistas en los museos y centros de arte se presenta hoy como una cuestión candente que no puede ser ignorada ni desatendida.

III

Estas consideraciones previas han servido para abordar la temática que nos ocupa con mayor propiedad. De algún modo ofrecen la fotografía de una problemática que no hay que perder de vista para tomar conciencia de la exclusión de las mujeres en el arte como sujetos de creación. Una situación que en gran parte se produce porque los puestos directivos de la industria cultural los suelen detentar los varones. Si a esto se añade que para entrar en el mercado del arte hay que tener visibilidad y que la trayectoria de una carrera artística viene determinada, en gran medida, por haber colaborado con las galerías que participan asiduamente en las ferias internacionales, queda patente la urgencia de una política cultural que defienda acciones positivas para lograr la paridad en el arte.

En este caldo de cultivo, a finales del siglo pasado, los discursos programáticos dieron paso a la acción y ya es un hecho manifiesto la existencia de varios museos de mujeres. Como, por ejemplo, el National Museum of Women in the Arts (NMWA) de Washington D.C., creado en 1981 o el Frauenmuseum de Bonn (Alema-

nia) cuya creación data también de ese mismo año. Más reciente se creó el Frauenmuseum de Hittisau en Austria, fundado en 2000 y dirigido por Stefania Pitscheider. En todos estos museos la meta es reconocer los logros artísticos y culturales de las mujeres. En concreto, en el museo austríaco se destacan sobre todo las aportaciones artísticas de las mujeres en el ámbito local y su programación suele contener diversas actividades y talleres didácticos para público general e infantil. Con todo, lo que importa es enfatizar que el Frauenmuseum Hittisau nace en los albores de este segundo milenio y que ha sido distinguido con el Premio del Museo Austriaco 2017, un distintivo que dice mucho de la consideración y el valor que su país da a la potencialidad creativa con autoría femenina. Es más, este museo pertenece a la International Association of Women's Museums (IAWM) fundada en 2012 por Alice Springs. En realidad, la génesis de esta asociación se gestó años antes, ya que surgió de la red de Museos de la Mujer que se fundó en Merano (Italia) en 2008. En cualquier caso, lo importante es que se trata de una asociación cuyo objetivo es vincular a todos los museos de las mujeres que en estos últimos años han proliferado por todo el mundo. Además hay que destacar que la IAWM supuso un punto de inflexión para el asunto que nos ocupa, puesto que presenta la tipología de Museos de la Mujer como espacios de resistencia ante un pensamiento hegemónico excluyente.

Podemos decir que estos museos fueron la respuesta a la necesidad de revisar la transmisión de la historia como proceso en el que la norma era el silenciamiento de la contribución de las mujeres a la cultura. A decir de Marián López Fernández-Cao, en la búsqueda hacia la equidad se hace preciso asumir que «las mujeres y los hombres de todas las geografías y tiempos han sido sujetos creadores dentro de la historia y la crítica de arte» (2008: 94). De ahí el imperativo de «deconstruir las dicotomías



Mau Monleón Pradas, #PortaldeIgualdad / Campaña por la Igualdad en el Museo y en la Educación, 2020-2021. Arte público participativo. Valla publicitaria, Jardín de Esculturas del Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM. Fotografía: Juan García Rosell. Creado para el proyecto «Portal de Igualdad, IVAM produce» del IVAM.

duales excluyentes y resignificarlas». Una consideración que estuvo en la base de los museos citados, al igual que en el National Women's History Museums (NMWA), fundado por Karen Staser en 1996, un museo virtual que lleva tras de sí mucha trayectoria y cuya sede actual se encuentra dentro del Washington Smithsonian Institute. En ese sentido, aunque en una línea marcadamente feminista que lo diferencia de los anteriores Museos de la Mujer, puede citarse también el Kvinnohistoriskt Museum de Umea (Suecia), que se fundó en 2014 y que está en la actualidad dirigido por Maria Perstedt. Ante estas evidencias puede decirse que, con mayor o menor intensidad, ha ido tomando peso un proceso de deconstrucción y de resignificación que incorpora nuevas vo-

ces y otras miradas en los museos. En consecuencia, la gestión museística se ha hecho más crítica y ha asumido nuevos parámetros para enfocar el arte y la cultura con equidad.

IV

No en vano el momento actual resulta más propicio que nunca para impulsar una gestión cultural comprometida con la igualdad de forma real y efectiva. En ese compromiso que tiene como referencia jurídica la LO 3/2007 para la Igualdad efectiva entre Mujeres y Hombres, se sitúan algunas propuestas que recientemente han aparecido en el panorama nacional pero que también se postulan para aplicarse a nivel internacional. Se trata de diversas iniciativas que in-

corporan la perspectiva de género interseccional como ejemplo de buenas prácticas museísticas y de una cultura auténticamente democrática. En apenas un año esas directrices se canalizaron por varias fuentes. Una de ellas partió de Mujeres en las Artes Visuales (MAV) y se presentó en febrero de 2020 como Herramienta MAV de Autodiagnóstico para la Igualdad en Museos y Centros de Arte. El documento explicativo¹ contiene su fundamentación teórica y metodológica (López Fernández-Cao y Porta Lledó, 2020), así como un análisis de los museos como espacios de educación y des/legitimación política y social. Así se señala que:

Los museos son espacios de autoridad singulares que marcan un lugar de significación y trascendencia. Son escenarios donde acontece lo importante en términos culturales, donde cristaliza lo más valioso de cada cultura. Lo que debe permanecer. El museo, al presentarnos de modo solemne piezas elegidas del pasado, educa irreversiblemente, sea la educación un elemento presente o ausente de las programaciones de estas instituciones. Educa desde la presencia y desde la ausencia, desde lo valioso y desde lo desechable, desde lo que considera central a lo que considera anecdótico, desde lo que señala necesario y que define como contingente, desde los fines prioritarios e irrenunciables a los secundarios y suprimibles (2020: 11-12).

A grandes rasgos, el papel socializador y generador de cultura sobresale como característica de los museos actuales. De tal modo que sus funciones son, en esencia, de tipo social, educativo e interpretativo. Ya no se limitan, como sucedía en los museos tradicionales, a buscar la contemplación y el goce estético de las obras de arte, sino que muestran sus fondos museísticos

¹ El documento lo firman Marián López Fernández-Cao y Alma Porta Lledó (2020), junto a otras compañeras que participaron en la investigación como grupo de trabajo MAV. Las componentes del grupo de trabajo MAV que participaron en la redacción del documento fueron: Txaro Arrazola, Vanesa Cejudo, Lola Díaz González-Blanco, María José Magaña Clemente y Tonia Fernández Trujillo.

o sus exposiciones temporales como un recurso para que el público pueda crear su propio conocimiento. En suma, en comunicación dialogante con el público, se considera a los visitantes del museo como «participantes del proceso de construcción del conocimiento» (Roberts, 1997: 65). De ahí que el museo ya no sea un lugar de saber disciplinario y de alta cultura, sino más bien un «lugar de duda, de controversia y de democracia cultural» (Padró, 2003: 57). En resumidas cuentas, en su función educativa, el museo ofrece una manera de ver el mundo e impulsa la interiorización de una serie de valores que guíen nuestro comportamiento a la hora de relacionarnos entre sí, a nivel personal, social y cultural.

Por este motivo, los museos ya no pueden desentenderse de la equidad, que ha de ser asumida como un imperativo deontológico de las buenas prácticas museísticas. En esa dirección se creó la citada Herramienta MAV para la Igualdad que ya es una realidad y que consiste en una aplicación², dentro de la web oficial de la asociación, a fin de que los museos que quieran llevar a cabo su autodiagnóstico puedan hacerlo y así comprobar y visualizar en qué medida cumplen o no con los parámetros de igualdad y diversidad que existe en la sociedad. Esta herramienta de autodiagnóstico consta de un cuestionario que, una vez contestado, se responde con una serie de sugerencias y una valoración final MAV para que el Museo o Centro de Arte que lo haya completado, pueda consultarlo y adopte prácticas a favor de la igualdad. Esta herramienta es de fácil utilización, y es muy muy útil para ayudar a los museos a realizar un plan de mejora, tanto a nivel epistemológico como metodológico, para que en sus recintos se incluyan las diversas identidades sociales.

² <https://mav.org.es/herramienta-mav-para-la-igualdad/> [Fecha de consulta 26/7/21]



Cartel de la intervención pública en el Ágora del Campus de la UPV ideada por la artista Mau Monleón Pradas con la colaboración de la artista María Penalva-Leal. Correspondiente a la tercera acción de la posteriormente consolidada Colectiva Portal de Igualdad, 29 diciembre 2020.

V

En esa línea, se sitúa la campaña de arte público feminista que la artista multidisciplinar Mau Monleón-Pradas creó a instancias del IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) a finales de 2020. Como viene a ser característico en su producción artística, se concentró en el proceso de comunicación que se establece entre el público y la obra. En un primer momento, con fecha 7 de septiembre de ese año, lanzó una campaña en redes con el #PortaldeIgualdad para reclamar la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres en los museos y los centros de arte. Un llamamiento que tuvo su seguimiento y repercusión no solo entre el público en general sino también entre un público especializado del mundo de las artes y de la gestión cultural. Tras este proceso de sensibilización y movilización en redes, creó una valla publicitaria, un cartel donde, sobre fondo rojo con grandes letras en blanco, se leía «ESPACIO PARA MUJERES». A este mismo mensaje, para-

fraseando el eslogan de la campaña que difundieron John Lennon y Yoko Ono en 1969 en favor de la paz y contra la guerra de Vietnam, añadió en una tipografía más pequeña la exclamación «¡Si tu quieres!». Finalmente la valla publicitaria, con el cartel y sus dos leyendas, se colocó en el entorno del Pati Obert del IVAM y allí estuvo hasta que en marzo de 2021 fue trasladada a la Universidad Politécnica de Valencia para formar parte del parque escultórico de dicha universidad.

En todo este proceso, la intención de la artista fue la de generar una corriente de opinión favorable a un portal de igualdad en las webs de los museos y de los centros de arte como algo no solo deseable sino también urgente. Por ello, apenas un mes después de su lanzamiento, el 29 de octubre de 2020, se presentó ante la opinión pública el Manifiesto en favor de un Portal de Igualdad en los Museos y Centros de Arte. Este documento, que se redactó colaborativamente, contenía como principio programático dar visibilidad a las aportacio-

nes de las mujeres artistas para que la cultura fuera más justa y democrática. El Manifiesto se leyó en varios idiomas y se difundió en redes solicitando su adhesión, que se firmó tanto a título individual como a nivel institucional por diversas asociaciones y entidades culturales.

Un punto de inflexión en este proyecto de arte público feminista aconteció cuando un grupo de personas procedentes del ámbito de la creación artística, de la docencia universitaria y de la gestión cultural formaron, en torno a la artista Mau Monleón Pradas, la Colectiva Portal de Igualdad³ para seguir demandando igualdad de representación y de oportunidades entre mujeres y hombres en los Museos y Centros de Arte. Con esta intención, la Colectiva se reúne regularmente todos los meses para preparar las acciones a realizar y mantener viva la reivindicación del enfoque de género para los espacios de arte. A tal efecto, con fecha 29 de cada mes, recordando el día que se dio a conocer el Manifiesto Portal de Igualdad, se presentan en prensa las acciones realizadas ese mes.

Entre ellas pueden destacarse, a modo de ejemplo, el Women Artist Museum (WAM), un museo virtual colectivo y participativo dedicado al reconocimiento y al fomento de la presencia de las mujeres en las artes

³ La Colectiva Portal de Igualdad la conforman en su núcleo fundacional: la artista, curadora y editora visual Liliam Amaral (Sao Paulo, Brasil); la artista visual Mar Caldas (Vigo, España); el artista y escritor Samuel Gallástegui (Bilbao, España); la artista y comisaria Celeste Garrido (Pontevedra, España); la artista y comisaria Mau Monleón Pradas (Valencia, España); la artista visual María Penalva-Leal (Alissia) (Valencia, España); la artista y rapsoda Manola Roig (Sueca-Valencia, España); la artista visual Bia Santos (Salvador de Bahía, Brasil); la profesora y directora del Museu d'Art Contemporani de Vilafamés, Rosalía Torrent (Castellón, España); el crítico de arte y gestor cultural Alex Villar (Valencia, España) y la filósofa, crítica de arte y escritora Amparo Zacarés Pamblanco (Valencia, España). Recientemente se han incorporado a la Colectiva Portal de Igualdad Yolanda Herranz Pascual, artista y catedrática de escultura de la Universidad de Vigo (Baracaldo-Vizcaya, España) y Rosa Mascarell Dauder, artista, comisaria y gestora cultural (Gandía-Valencia, España).

visuales. Fue creado en diciembre de 2020 siguiendo la iniciativa del movimiento transnacional de mujeres WAM MUSEUM en su compromiso con el arte contemporáneo y con la equidad. Para tal ocasión, se instaló una lona en el Ágora de la UPV que invitaba a participar a toda la comunidad universitaria. Esta intervención pública, ideada y diseñada respectivamente por las artistas feministas Mau Monleón Pradas y María Penalva-Leal, se difundió a través de las redes sociales a nivel global, principalmente en América latina: Brasil, Argentina, Chile y México. Hay que recalcar que se trata de un museo virtual, creado por mujeres y hombres, para visibilizar la obra de las mujeres y que está abierto a la libre participación de todas las personas que quieran subir una o varias obras de mujeres artistas. Se procede subiendo una imagen o video a instagram, facebook, o twitter, añadiendo el hashtag y etiqueta del Women Artist Museum así como la web y las redes de las artistas. Para su realización, se convocó una acción masiva el 29 de diciembre de 2020 y se llegaron a reportar varios centenares de publicaciones internacionales en menos de un mes con el hashtag #womenartist-museumwam. Sigue activo y pueden seguir realizándose aportaciones⁴.

Entre otras más, también podrían citarse las acciones relacionadas con la participación de la Colectiva en foros universitarios y medios de comunicación, como la conferencia que en el mes de febrero de 2021 impartió en el IVAM la artista, que estuvo acompañada por varios componente de la Colectiva que tuvieron voz y palabra en el acto. En este capítulo también es digno de mención el haberse interesado en dejar constancia por escrito del planteamiento y de su metodología transmedia (Zacarés y Monleón Pradas, 2021) o el haber colaborado en el Proyecto: «Las Muje-

⁴ Vid. <https://mailchi.mp/a8ff22b29c/women-artist-museum>

res cambian los Museos. De la igualdad a la equidad», que tuvo lugar en junio de 2021 y que se desarrolló desde la plataforma *online* de la Universidad Complutense de Madrid, en unión con la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Sao Paulo de Brasil. Por el momento, cuando aún no hace ni un año que se inició la Campaña de arte público trasmedia y feminista #PortaldeIgualdad, puede decirse que el balance es muy positivo, ya que se ha internacionalizado la campaña y se ha dado impulso a la corriente de opinión que demanda justicia de género e igualdad de oportunidades para las mujeres artistas. En suma, la Colectiva, en su esfuerzo por conseguir una sociedad más justa e igualitaria a través de un proyecto artístico que se concibe como un *work in progress*, destaca por su carácter activista y por saber conjugar la estética y la ética para lograr, dentro del sistema del arte, un cambio de paradigma que vaya dirigido a la transformación de los museos y los centros de arte.

VI

En cualquier caso, aún queda mucho por conseguir, máxime cuando no bastan las declaraciones formales y lo que se demanda es que la igualdad sea real y efectiva. Sin embargo, en los últimos años se están abriendo diversos cauces para que los museos caminen hacia la equidad. Un ejemplo cercano es el proyecto *Relecturas. Itinerarios Museales en Clave de género*, subvencionado por la Generalitat Valenciana a partir de un estudio de la Universitat de València. Se trata de un proyecto donde varios museos valencianos presentan sus colecciones desde una perspectiva de género, invitando al público a reflexionar sobre los mitos patriarcales y la desigualdad estructural con la que históricamente se han diferenciado los roles y las funciones entre los sexos. En esta iniciativa participan diversas tipologías de museos como



Acuarela y lápiz sobre papel de Nadezhda Udaltsova de 1916, actualmente en el Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés procedente de la colección Fracaral.

son, por ejemplo, el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, el Museu de Etnología o el Museu de Belles Arts de València, y así hasta un total de 15 museos⁵.

En este apartado, hay que reseñar la labor realizada en el Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC) a través de la gestión de su actual directora Rosalía Torrent, quien también forma parte de la Colectiva Portal de Igualdad. Al respecto, conviene recordar que el museo y todo el personal que trabaja en él, acogió las indicaciones de equidad de género desde el momento inicial en que se presentó el Manifiesto Portal de Igualdad para Museos y Centros de Arte. Además, reciente-

⁵ Vid. <http://relecturas.es/proyecto/> [Fecha de consulta 26/7/2021]

mente, al recibir una serie de obras procedente de la colección Fracaral, se ha podido constatar con cuánta obra de mujeres artistas contaba. Lo cierto es que no eran muchas pero lo determinante es que, ante este desequilibrio, el propio coleccionista ha asumido la importancia de adquirir más trabajos de autoría femenina.

Finalmente, conviene señalar que la Comunitat Valenciana cuenta desde hace unos años con un catálogo de mujeres artistas (Aguilar Civera, 2001) que, en su mayoría, no han sido debidamente reconocidas dado el sesgo androcéntrico y sexista que ha dominado la historia del arte. Ahora bien, siendo obvio que todavía se privilegia antes al varón que a la mujer, lo cierto es que ya comienza a hacerse patente el agotamiento histórico del paradigma patriarcal en la cultura. Un proceso que puede detectarse desde la última década del siglo pasado hasta nuestros días, cuando muchas de las aportaciones artísticas de las mujeres cuestionaron un modelo único de feminidad y trataron, desde una óptica feminista, problemáticas que procedían de sus experiencias vitales y que se derivaban del mismo hecho de ser mujer. En su diversidad, podría decirse que sus poéticas se inscribían dentro de una estética de disidencia que consideraba urgente incluir la perspectiva de género en los museos, galerías y otros espacios artísticos. Por este motivo, no resulta baladí que la Generalitat Valenciana, en sus cuatro últimas convocatorias públicas, venga seleccionando obra de mujeres artistas para su colección de arte contemporáneo. En esa línea, los trabajos se adquieren con el fin de completar el patrimonio cultural y ampliar los fondos museísticos. Pero, sobre todo, esas adquisiciones se realizan en base a criterios de calidad y de equidad, asumiendo los códigos de buenas prácticas (Silvestre, 2018: 27). Es desde este planteamiento, cuando las obras acometidas por las mujeres artistas entran en los museos por derecho propio y caben, de manera legítima, sus reivindicaciones sociales, culturales y políticas.

Aún queda mucho por recorrer, pero ya está puesta la senda por la que los museos pueden transitar si quieren ofrecer una visión más holista de la realidad y contribuir a la democratización real del mundo del arte. Tomemos como referencia las iniciativas que hemos citado como son la campaña de arte público feminista #PortaldeIgualdad y la Herramienta de Autodiagnóstico MAV para la Igualdad. Por eso mismo, sería interesante preguntarse ¿qué ocurriría si los Museos y Centros de Arte aceptaran sin dilación las sugerencias y las propuestas de mejora tras contestar el cuestionario de autodiagnóstico MAV? O también, ¿qué pasaría si los puntos programáticos del Manifiesto Portal de Igualdad tuvieran concreción real en los Museos y Centros de Arte? El panorama, desde luego, sería bien distinto al actual pues, tanto a nivel nacional como internacional, habrían quedado desactivadas todas las objeciones y los prejuicios que durante siglos circularon sobre la valía de las mujeres artistas en su condición de sujeto creador. Tampoco habría que sugerir que en los espacios diferenciados de las ferias, las galerías expusieran obra realizada por mujeres para darles visibilidad, ni habría que motivar al Consejo Internacional de Museos (ICOM) para que las mujeres artistas tuvieran presencia en el Día Internacional de los Museos (DIM). Todo sería bien diferente, la gestión museística sería más justa y democrática y la historia del arte, por fin, habría quedado reelaborada desde parámetros equitativos.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

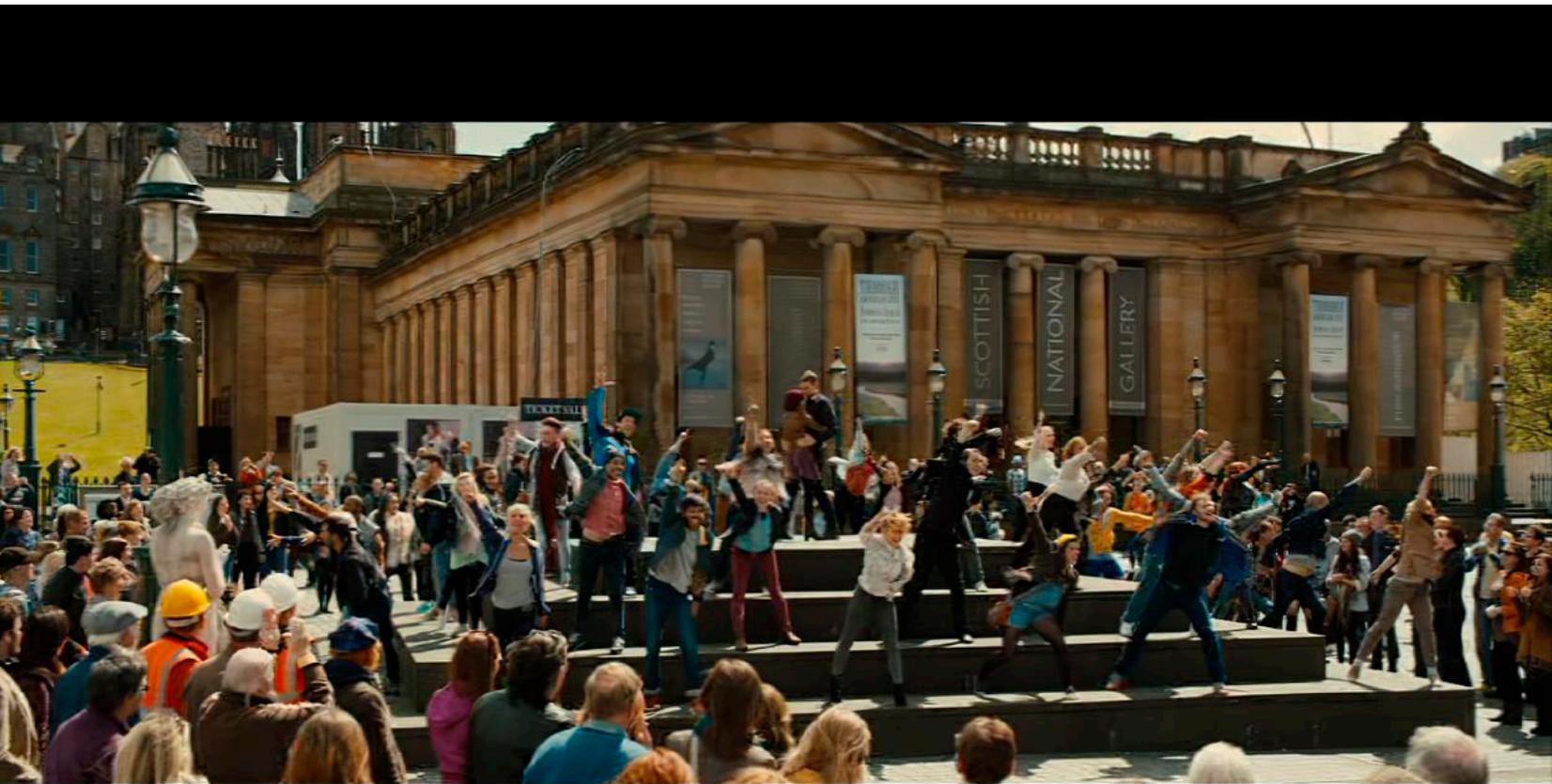
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada (2001) *Arte Valenciano contemporáneo. Una recopilación bibliográfica desde 1976*, Valencia: Generalitat Valenciana.
- ARRIBAS PÉREZ, Carmelo (2007) *Ilustres y desconocidas*, Instituto de la Mujer de la Junta de Extremadura.

- BASELITZ, Georg (2013) «Interview with German Painter», *Der Spiegel*. Disponible en <https://www.spiegel.de/international/germany/spiegel-interview-with-german-painter-georg-baselitz-a-879397.html> [Fecha de consulta 21/7/2021]
- CLARK, Nick (2013) «What's the biggest problem with women artists?», *The Independent*, 16/2/2013.
- DOMÍNGUEZ, Yolanda (2018) «#estamos aquí». Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=g-N5BOMrK3o> [Fecha de consulta 21/7/2021]
- FELIU, Joan (2019) «Ausencias invisibles. Mujeres artistas en las ferias de arte contemporáneo», *Dossiers feministes*, 23:111-124.
- GUERRILLA GIRLS (1985) «Code of ethics for Art Museums», en *Guerrilla Girls 1985-2013*, Catálogo (2013), Bilbao: Centro de Arte y Cultura Alhóndiga.
- (1988) «The Advantages of being a Woman Artist», en *Guerrilla Girls 1985-2013*, Catálogo (2013), Bilbao: Centro de Arte y Cultura Alhóndiga.
- GIMENO, María (2020) «Queridas Viejas Project» Consejería de cultura. Filmoteca de Cantabria 2020. Fotografía de Ana Martín©. Disponible en <https://www.mariagimeno.com/QUERDAS-VIEJAS-PROJECT> [Fecha de consulta 21/7/2021]
- HALPERIN, Julia & Charlotte BURNS (2019) «Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. Here's Why—and How That Can Change», en *Arnet News*. Disponible en <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/female-artists-represent-jus-2-percent-market-heres-can-change-1654954>.
- LIPPARD, Lucy (1976) *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*. New York: Dutton.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marián (2000) «La creación artística: un difícil sustantivo femenino», en Marián López Fernández Cao (coordinadora) *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid: Narcea.
- (2008) «Algunas consideraciones sobre la capacidad de vivir en equidad. Propuestas desde la creación», en HUERTA, Ricard y Romà DE LA CALLE (eds.) *Mentes sensible. Investigar en educación y museos*, Valencia: PUV.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marián y Alma PORTAL LLEDÓ (2020) «Autodiagnóstico MAV para la Igualdad en los Museos y Centros de Arte». Disponible en <https://mav.org.es/wp-content/uploads/2020/12/Fundamentaci%C3%B3n-Autodiagn%C3%B3stico-MAV.pdf> [Fecha de consulta 22/7/2021]
- MONLEÓN-PRADAS, Mau (2017) *Women in work. Mujer arte y trabajo en la globalización*. Catálogo de la exposición en la Universidad Politécnica de Valencia.
- NOCHLIN, Linda (1971) «Why there have not been great women artists?», en *Women, Art and Power and other essays*, London: Thames and Hudson.
- PADRÓ, Carla (2003) «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio», en LORENTE, Jesús Pedro (dir.) *Museología crítica y Arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias.
- RIAÑO, Peio H. (2021) «Las galerías más caras no quieren mujeres artistas (en Arco tampoco)» https://www.eldiario.es/cultura/arte/galerias-caras-no-quieren-mujeres-artistas-arco_1_8110305.html [Fecha de consulta 21/7/2021]
- ROBERTS, Lisa C. (1997) *From Knowledge to narrative. Educators and the changing museum*, Washington: Smithsonian Institution Press.
- SILVESTRE, Ricard (2018) «Col·lecció d'art contemporani de la Generalitat Valenciana. Incerteses i divergències», en *Art Contemporani de la Generalitat Valenciana/Primers Moments*, València: gv/CCCC Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- ZACARÉS, Amparo y Mau MONLEÓN-PRADAS (2021) «Arte público activista. Estrategias participativas y trasmedia en el proyecto feminista #PortaldeIgualdad dirigido a la transformación de los museos y los centros de arte» en ANIAV, *Revista de Investigación en Artes Visuales de la UPV*, 08. Disponible en <http://hdl.handle.net/10251/165177> [Fecha de consulta 27/7/2021]

Recibido el 25 del 8 de 2021

Aceptado el 22 del 9 de 2021

BIBLID [2530-1330 (2021): 28-45]



Secuencia final de *Sunshine on Leith* (2014), ante el edificio de la National Gallery de Edimburgo. Fotograma: Black Camel Pictures y DNA Films.

LA IMAGEN DEL MUSEO EN EL CINE DE FICCIÓN

THE IMAGE OF THE MUSEUM IN FILM

José Manuel Estrada Lorenzo
Bibliotecario y doctor en Historia del Arte

Resumen El museo ha aparecido en diferentes films casi siempre como un escenario y destacando, por lo general, sus funciones de exposición, contemplación y aprendizaje. Muy lejos de la vida real, el museo aparece como un lugar ideal para siniestros asesinatos pero también como escenario de grandes robos, por ser almacén y contenedor de las grandes obras de la Humanidad. Sin embargo, algunas otras de sus funciones, como la divulgación, la restauración, la conservación o la investigación no suelen aparecer reflejadas en las películas, quizás porque resultan actividades necesarias para un museo, pero no del todo necesarias para el argumento de un film ambientado en un museo.

Palabras clave Museos, historia del cine, imagen del museo, funciones del museo.

Abstract Museums have often appeared in different films as a stage and generally highlighting their role as a place of exhibition, contemplation, and learning. As opposed to real life, the museum is shown as the ideal place for sinister murders as well as the scenario for grand heists since it is home of the greatest works of Humanity. However, some of its other functions –such as dissemination, restoration, conservation or research– are not usually featured in cinema, perhaps because though these are necessary activities for a museum, they are not entirely necessary for the plot of a film set in a museum.

Keywords Museums, History of Cinema, Museum Image, Museum Functions.

Introducción

Sunshine on Leith (2014) es un film británico, basado en una obra musical de éxito en los escenarios londinenses, que narra el regreso de la guerra de Afganistán de dos jóvenes, Davy y Ally, a su ciudad natal, Edimburgo. Construida con el esquema habitual de chico conoce a chica (Davy conoce a Yvonne) y después pierde a chica, el joven protagonista decide recuperarla. Para ello, en una carrera vertiginosa por las calles de la ciudad, marcha en su busca y la encuentra en la explanada de la National Gallery, donde le declara sus intenciones a partir de la canción *I'm gonna be (500 miles)*, del grupo escocés The Proclaimers, resolviéndose el film con el esperado final feliz. Esta secuencia musical, con decenas de extras bailando junto a sus protagonistas en los alrededores de la National Gallery, es la más representativa ilustración del papel del museo en el cine: un escenario, un plató. Cien años antes, el film mudo de Hitchcock *Blackmail* (1929) se clausuraba con una persecución del culpable por los tejados del British Museum. Entre ambos ejemplos, casi cien años de historia del cine, y una misma función cinematográfica.

El objetivo de este artículo es describir la imagen que el cine ofrece de una institución cultural como es el museo a partir de una serie de secuencias identificadas en el cine de ficción, en las que sus instalaciones adquieren protagonismo al convertirse sus cuatro paredes o sus fachadas en el marco de diferentes historias cinematográficas. La museología (León, 1988; Carbonell, 2005; Valdés Sagüés, 2008; Álvarez Domínguez, 2011) ha detallado desde sus orígenes cuáles son las funciones esenciales de un museo, funciones que se han ido transformando y adaptando a la vida contemporánea (Brown, 2018), según la sociedad y el ocio cultural se han ido también transformando. Buena parte de estas funciones han sido descritas

y explicadas con criterios divulgativos por diferentes documentales, como por ejemplo *National Gallery* (2014) (Le Genissel, 2015), en el que se define al museo como un lugar de conservación, de investigación, de preservación, de educación, y también de atracción turística. El cine documental, desde sus orígenes, ha servido para acercar al espectador las obras conservadas en las instituciones museísticas, sobre todo en tiempos pasados en los que no eran tan frecuentes los viajes turísticos como en la actualidad. Pero lo que se persigue con el presente artículo no es analizar según criterios del cine documental el papel del museo, sino hacerlo desde el punto de vista del cine no documental, del cine de ficción, como imagen de la representación del museo en la sociedad, descubriendo cuáles son las características y funciones principales de un museo a través de las propuestas de sus directores y guionistas.

A lo largo del siglo xx, la imagen que el cine ha ofrecido del museo ha sido, sobre todo, la de una institución dedicada a la exhibición de importantes obras de arte, lugar de codicia de expertos ladrones atraídos por sus grandes obras e incluso como un lugar terrorífico donde pueden ocurrir los hechos más atroces. Pero no será hasta el siglo xxi cuando el cine se detenga a valorar el papel del museo como un gran contenedor de cultura, a considerar su defensa como una protección del patrimonio de un país y de toda una civilización y a enunciar los problemas cotidianos de la gestión museística. La imagen y las funciones del museo, desde el punto de vista cinematográfico, han ido evolucionando y acercándose a la idea moderna de museo, de tal modo que este ya no puede concebirse tan solo como un guardián de grandes obras como *Las meninas* o *La Gioconda*, sino que debe reflexionar sobre su papel en la vida contemporánea y ser un abanderado de la modernidad, como se propone en *The Square* (2017) el conservador Christian (Claes Bang) al



El marqués de Coustine, enseñando el Hermitage en *Russkij Kovcheg* (2002). Fotograma: The Hermitage Bridge Studio.

instalar en el patio del Museo de Arte Moderno de Estocolmo una instalación minimalista de neón –el cuadrado que da título al film–, aunque ello convierta a la institución en objeto de polémica (Casas, 2017).

Los films ambientados en museos no constituyen un género en sí, pues no tienen unas características comunes (como lo tienen el musical, el cine negro o la ciencia ficción), pero coinciden en el papel subsidiario del museo como un escenario cinematográfico. De un museo, interesan al cine sus exteriores (unas arquitecturas símbolo de prestigio para una ciudad o una nación) y sus interiores (sus salas de exposición, por donde circulan público y profesionales y contienen obras originales relevantes). Y en esos espacios transcurren historias relacionadas con personajes implicados en la vida del museo (público, artistas, guías, vigilantes, conservadores, copistas, ladrones...). Esta combinación de espacios, personajes e historias, en formato audiovisual, pone en valor el trabajo de los profesionales de un museo, señala la importancia de este tipo de institu-

ciones en la vida contemporánea y permite identificar diferentes funciones esenciales a ojos de los cineastas, que en el fondo son las funciones asimiladas por el imaginario colectivo. En este sentido, el cine estaría más cerca de la imagen que el público y la sociedad tienen de un museo (exposición y enseñanza) que de la concepción que tienen sus profesionales (además de estas, investigación, gestión, restauración o divulgación).

Un espacio para la exposición

La función más evidente para los cineastas es la de una institución destinada a la exhibición de objetos dignos de ser expuestos, observados y estudiados con cierto detenimiento, a gusto de la paciencia de cada espectador. El museo acopia y recopila materiales, los clasifica y cataloga, los conserva, los almacena y expone los más relevantes con fines didácticos y estéticos (Caballero Zoreda, 1980). Las colecciones de un museo sintetizan, en su estricta selección de objetos de interés, la historia de un país, de

un pueblo o de una cultura. El mejor ejemplo de un museo como un gran espacio para contener y conservar maravillas lo ofrece el film *Russkij Kovcheg* (2002), del director ruso Aleksandr Sokúrov. Su personaje principal es un diplomático francés del siglo XVIII, el marqués de Coustine, que va deambulando por las diferentes estancias del Museo del Hermitage (antiguo Palacio de Invierno de los zares). Este va desvelando al espectador las múltiples obras que encierran sus paredes mientras rememora la historia y la vida en la corte rusa en un único plano secuencia de hora y media. Ante los ojos del espectador van desfilando, sin orden cronológico, la Rusia zarista de Pedro I, Catalina la Grande y Nicolás II, la Segunda Guerra Mundial o la época estalinista, para llegar a la secuencia final del film donde el museo, semejando una gran arca que surca los mares con toda la cultura rusa en su interior, avanza hacia el futuro, ya que, como señala el narrador, el arte hace inmortal al hombre: «estamos destinados a navegar eternamente... a vivir eternamente» (Latorre, 2007).

El propio Sokúrov volverá a indagar sobre el papel del museo, en este caso ejemplificado en el del Louvre («El Louvre, el Louvre, ¿no será que este museo vale más que toda Francia?», se pregunta el director en un momento del film), en su película *Francofonia* (2015). En ella se narra el encuentro entre Jacques Jaujard, a la sazón conservador del museo durante la Segunda Guerra Mundial, y el militar nazi Franz Wolff Metternich, a quien se encargó la misión de proteger el Louvre durante los años de la ocupación alemana (Casas, 2016). En este film se mezclan imágenes de archivo con otras de ficción protagonizadas por estos dos personajes para trascender la importancia universal del propio museo y reflexionar sobre la conservación y propiedad del patrimonio artístico.

Las instituciones museísticas no son solo espacios agragadores de épocas, culturas y estilos,

sino también espacios más monográficos, donde exponer y recordar la existencia y la obra de un único artista, a través de la presentación más o menos organizada de sus obras, con el objetivo de darlas a conocer a las futuras generaciones. La intención del marchante Theo Van Gogh, según se narra en una de las secuencias finales del film *Vincent and Theo* (1990), es la de crear en su propia casa un museo donde exponer los cuadros y dibujos que su hermano Vincent le fue enviando durante años y que aún son desconocidos para el gran público:

Es una serie de habitaciones, como un museo o una galería... Es solo un sitio donde pueda venir la gente, donde la gente que quiera pueda venir a ver lo que hizo. Mirar sus cuadros. Eso es lo que es una galería... Esto es lo más importante. Esto es lo más importante de mi vida.

Esta secuencia no es solo un homenaje de Theo hacia Vincent, sino también del director del film Robert Altman hacia quienes, con su espíritu visionario e impulso, han contribuido a la creación de espacios y colecciones museísticas que han evitado la pérdida o dispersión de las obras de arte y contribuido a su conocimiento, preservación y exhibición.

Como exposición ordenada y lógica de las obras más reseñables, las salas de un museo son lugares propicios para la reflexión y para el análisis estético. La contemplación de obras de diferentes épocas invita a la comparación y hace aflorar añoranzas y nostalgias por pasados tiempos mejores, que a su vez revalorizan el papel del museo como salvaguarda de la cultura. Así le ocurre al poeta Eumolpo cuando, en compañía del joven Encolpio, visita un museo de arte en el film *Fellini-Satyricon* (1969):

Las obras maestras que ves en esta pinacoteca —le dice Eumolpo a Encolpio— delatan el actual letargo. Pinturas así nadie sabe plasmarlas hoy. ¿Y por qué ha sido provocada esta revolución? Por la avidez de dinero. Tiempo atrás el ideal de los hom-

bres era la virtud pura y simple y por ello florecían las artes... Ah, no te sorprendas, joven amigo, de que la pintura esté acabada. Ya que es más bello a nuestros ojos un montón de oro que todas las obras de Apeles y Fidias.

Esta pinacoteca «feliniana» es toda una obra maestra de reinterpretación de la antigüedad clásica y un hallazgo de los responsables de la dirección artística de este film (Danilo Donati y Luigi Scaccianoce). Este museo que visitan Eumolpo y Encolpio no está recreado con criterios de una colección de obras de arte de la antigua Roma, sino al estilo del concepto contemporáneo de museo, de tal forma que pinturas y cuadros cuelgan de las paredes o se apoyan en ellas, algunos sin marcos y otros con los bordes semi-destruidos, pues el tiempo ha hecho mella en ellos, y en algunos se observan las huellas evidentes de la intervención de los restauradores; además, como en los tiempos actuales, es visitado por grupos de turistas que intentan, a gran velocidad, saborear entre sus salas las grandes obras del pasado.

Sin embargo, este valor del museo como ese espacio presentado en el *Fellini-Satyricon* (1969), donde el tiempo se ha detenido y solo alberga obras producidas en un pasado remoto, es lo que algunos artistas critican, ya que esta veneración de lo pretérito resulta contrapuesta a la idea de un arte moderno, vivo y actual por el que debe de abogar todo artista vivo. Reunidos varios pintores en un café de París (*Moulin Rouge*, 1952), uno de ellos, Georges Seurat (Christopher Lee), les propone a los demás visitar ese día el Museo del Louvre justo en el momento en que se incorpora a la tertulia el pintor Toulouse-Lautrec (José Ferrer): «Tómate un coñac, Henri, y luego iremos al Louvre a confortar nuestro espíritu». Esta propuesta no es del agrado del recién llegado, como refleja su instintivo comentario: «El Louvre, ese cementerio».

La escritora polaca Sophie Brzeska, compañera sentimental del escultor vanguardista

Henri Gaudier, comparte en *Savage Messiah* (1972) este aspecto negativo del museo como almacén del arte pretérito al opinar que el Louvre no es más que «una ostentosa casa repleta de basuras». Basa su opinión en la idea de que «el arte de hoy ha de nacer de algo actual», señalando con ello el carácter anacrónico y polvoriento de este tipo de instituciones. El escultor Gaudier, muy al contrario, piensa que el Museo del Louvre tiene valor precisamente por ser una cadena transmisora del conocimiento, ya que «el arte nace del arte», y por ello pregunta a Sophie: «¿De dónde crees que proviene la actualidad?». Él mismo contesta: «No existe una separación clara entre el mundo de hoy y las civilizaciones antiguas». Esa línea continua de estilos y obras de distintas épocas es lo que convierte a los museos en centros indispensables para conocer la historia de la cultura y, en consecuencia, para el aprendizaje y enriquecimiento personal de las nuevas generaciones. Ambas opiniones no hacen sino reforzar la dicotomía que preside la filosofía de un museo en época contemporánea: salvaguardar las obras del pasado como defensa del patrimonio y como objeto de deleite, estudio y reflexión de los ciudadanos, pero a su vez ofrecer una imagen más actual del mismo a través de nuevas lecturas, nuevas fórmulas expositivas y nuevas ordenaciones de las colecciones que lo hagan atractivo a los más jóvenes y a los nuevos visitantes (Guasch, 2008).

El protagonista de *The Square* (2017), comisario y conservador de un museo de arte contemporáneo sueco, llega a interrogarse en un momento del film por la función de un museo moderno cuando una periodista le pregunta cuál es el reto de dirigir uno. Él responde que el dinero. Un dinero que permite crear exposiciones y adquirir importantes piezas. Y cuando ella prosigue indagando sobre la definición de lo que debe o no exhibirse en un



Rebecca Hutman, la guía del Museo de Historia Natural de Nueva York, enseñando sus salas a unos niños en *Night at the Museum* (2006).
Fotograma: 20th Century Fox.

museo, el comisario termina preguntándole si todo lo que se exhibe en un museo es arte: «Si pusiéramos tu bolso aquí, ¿eso lo convertiría en arte?». Este film, además de reflexionar sobre la idea del arte en el mundo actual, critica el elitismo de algunas instituciones culturales, que aunque quieren vivir de cara a la sociedad, viven de espaldas a ella, como le ocurre a su protagonista, centrado en su trabajo en el museo y alejado de la realidad hasta que el robo de su móvil le hace descender a ella. Esta es una postura museística opuesta al populismo, del que es partidario el escultor de *House of Wax* (1953) cuando, destruido su primer museo, lo rehace de sus cenizas con un planteamiento distinto, ofrecer al público lo que el público desea ver:

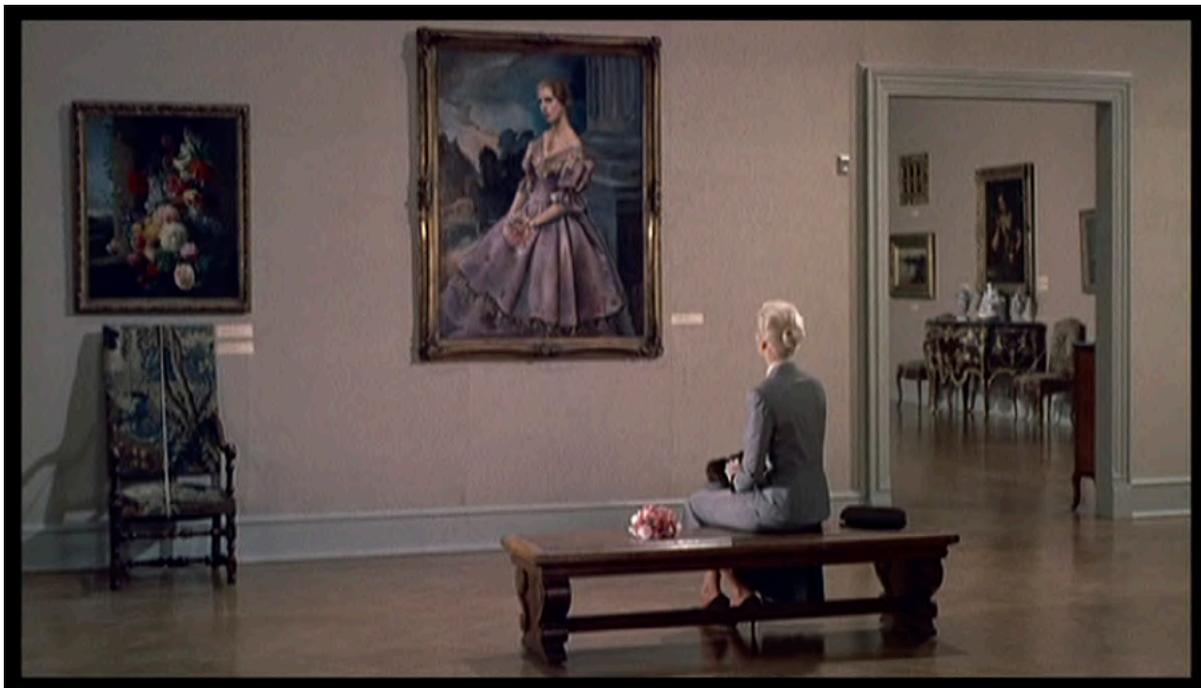
Estoy volviendo a construir mi exposición desde el principio. Ahora voy a darle al público lo que le gusta. Emociones. Truculencia. Horrores. Así, todo el mundo cuando salga de aquí irá a contarles a sus amigos lo maravilloso que es morirse

de miedo. (...) Los crímenes más violentos serán reproducidos en cera y exhibidos mientras todavía estén frescos en la mente del público.

Dos planteamientos contrapuestos que pueden resumir dos de las tendencias actuales de los museos: grandes exposiciones estrella para todos los públicos que llenen las salas o exposiciones especializadas que atraigan a un público no tan mayoritario y más especializado.

Un espacio para el deleite y el aprendizaje

Un museo es, como resume el pintor Marcelo (Antonio Ferrandis) en *Yo soy fulana de tal* (1975), un lugar para «experimentar elevadas emociones espirituales» y las obras que en ellos se exhiben, como señala Henri Gaudier en *Savage Messiah* (1972), se encuentran allí para ser disfrutadas. Subido en lo alto de un moái de la Isla de Pascua, el escultor arenga a los visitantes del Louvre en contra de la



Madeleine, contemplando un retrato en el Museo de Bellas Artes de San Francisco en *Vertigo* (1958). Fotograma: Paramount Pictures.

sacralización del arte y en favor de un goce sensorial: «El arte tiene vida. ¡Disfrútenlo! Ámenlo u ódienlo, pero no, no lo veneren». Una llamada de atención que, pronunciada por un artista tan poco convencional como este joven escultor, esconde también una velada crítica del propio director, Ken Russell, al culto moderno hacia la obra fetiche, que ha convertido las visitas a los museos en una carrera por ver *in situ* sus obras más emblemáticas, pero sin detenerse un tiempo a disfrutarlas.

Es un hecho que, pese a estos comentarios que no rechazan en el fondo la idea de museo, sino que preconizan su reconversión hacia la modernidad, la exhibición es una primordial función de estas instituciones. De hecho, los museos del mundo, y especialmente los de arte, son visitados a diario por cientos de personas que se detienen ante los trazos, los colores y las formas de pinturas, esculturas y objetos, cautivándoles sus sentidos en una infinita

recreación del síndrome de Stendhal. Este afán contemplativo lo repite periódicamente Madeleine (Kim Novak), la protagonista de *Vertigo* (1958), en una de las salas de un museo de San Francisco ante el retrato de una joven de especial peinado helicoidal, aunque luego se desvelará que su contemplación intencionada es parte de una estratagema en la que caerá involucrado un antiguo expolicía (James Stewart). También se detienen contemplativos los visitantes del museo que se recoge en el episodio *The Picture* de la película *Three Cases of Murder* (1955), en cuyas paredes cuelga un siniestro paisaje obra de un misterioso pintor, Mr. X. Ante esta enigmática pintura un «erudito» visitante se atreve a emular a los expertos empleando un lenguaje pretencioso y hueco: «Sí, es muy interesante. Es evidente que está influido por Constable, pero en todo ello flota la horrible y álgida frialdad del vacío». Una crítica evidente y fácil del director hacia expertos y críticos superfluos.



Los tres protagonistas de *Bande à part* (1964), cruzando el Louvre en un tiempo récord. Fotograma: Columbia Pictures.

Otros visitantes, en cambio, como los tres protagonistas de *Bande à part* (1964), no se detienen ni un minuto frente a las obras de arte –en este caso las del Louvre–, sino que las recorren como una exhalación intentando superar el récord de un norteamericano que visitó el museo en nueve minutos, con el enfado de uno de los vigilantes, que les recrimina que con sus carreras molestan a los visitantes. Una brevísima secuencia que refuerza la idea de que un museo no tiene por qué ser un lugar soso ni aburrido (esta escena fue homenajeada años después en el film de Bertolucci *The Dreamers*, 2003).

Su característica condición de contenedor de obras de gran belleza, de grandes obras maestras y originales, convierte al museo en un lugar idóneo para la enseñanza y el aprendizaje en directo (Falk, 2007).

Pasen, pasen, señoras y caballeros. Visiten nuestro museo. Vean la cámara de horrores. (...)

Vean y admiren el mundo de cera, el umbral de la fama, la cámara de los horrores. Una exposición cultural que les instruirá y emocionará al mismo tiempo.

Proclama un animador para atraer al público a las puertas del museo de *House of Wax* (1953). En este ejemplo, un pequeño museo de figuras de cera, sus visitantes pueden añadir, al deleite de la contemplación, el aprendizaje histórico pues las figuras de cera, con una clara finalidad didáctica, recrean famosos episodios de la historia universal (Marco Antonio y Cleopatra, Lincoln, María Antonieta, Juana de Arco...). En el film *Mona Lisa Smile* (2003), la nueva y progresista profesora de una conservadora y elitista universidad norteamericana solo para mujeres (Katherine Ann Watson, interpretada por Julia Roberts) lleva a sus alumnas a un museo para darles clase en una relación más en vivo con el arte que las diarias diapositivas del proyector del aula. Esta esce-



Los alumnos del profesor Thackeray, de *To Sir, with Love* (1967), visitando el British Museum. Fotograma: Columbia Pictures.

na transmite otro carácter indisoluble a la noción de museo: la posibilidad de contemplar las obras originales sin el intermedio de una copia, reproducción o fotografía (Almagro Gorbea, 1988). En *To Sir, with Love* (1967), el profesor Mark Thackeray (Sidney Poitier), que trabaja en una complicada escuela de los suburbios de Londres, decide realizar con sus alumnos una visita al British Museum –que para muchos de ellos posiblemente sea la única que hagan en su vida– no solo para enseñarles arte, sino también para intentar abrir sus mentes y sus sentidos ante la contemplación de las obras del museo. Esta secuencia,

construida como una sucesión de imágenes, divertidas y simpáticas, de los alumnos junto a esculturas y pinturas (ofreciendo interesantes contrastes o similitudes entre los visitantes y las obras expuestas), adopta un estilo de cine documental, el cual sirve para mostrar el efecto de la visita en los jóvenes estudiantes y, a su vez, recalcar el prestigio e importancia de una institución como el British Museum.

Así, el museo cumple con otra de sus funciones principales, formar al público (Arriaga, 2011) en conocimientos, interpretación y estética, trascendiendo desde su pasado a la actualidad y contribuyendo a forjar una sociedad

más y mejor instruida. Un aprendizaje que no solo recae en docentes, como lo son Thackeray y Watson, sino también en los propios artistas, cuya mirada experta ofrece otro punto de vista: la joven Lee (Barbara Hershey), amante de un pintor mucho mayor que ella, Frederick (Max von Sydow), en *Hannah and Her Sisters* (1986) celebra ante sus hermanas poder visitar un museo en su compañía: «Oh, fuimos a la exposición de Caravaggio en el Met. Es una gozada ir a un museo con Frederick. Quiero decir... se aprende tanto con él».

En esta actividad de aprendizaje no puede faltar uno de los profesionales más reconocibles de un museo, el guía, que con sus breves explicaciones va desgranando las nociones elementales ante el público entregado que le sigue por las salas. Unos, con docto conocimiento y una exquisita capacidad de comunicación, como el guía que explica las diferencias entre Murillo y Velázquez en *Tierra y cielo* (1941). Otros, con gran desparpajo pero nulos conocimientos, como ese Ignacio (Tony Leblanc) que en *El pobre García* (1961) se hace pasar por un verdadero guía del Prado: a unos pueblerinos deseosos de conocer el Museo les señala de *Las meninas* la capacidad del perro para posar quieto y de *La rendición de Breda* que recibe su nombre porque tiene lanzas a barullo. En clave o no de humor, estos ejemplos subrayan la importancia de la figura del guía en la educación de los visitantes y en la difusión de los contenidos de un museo. La tarea puede parecer sencilla, como le dice a Ignacio su amigo Paco (Manuel Gómez Bur) al explicarle en qué consiste el trabajo: «Este hombre –señala a un guía– tiene el empleo de guía. Para que lo entiendas. Su obligación es explicar el museo por dentro, mejor dicho, la historia de los cuadros». Lo que no le dijo es que para explicar «esa historia» son necesarios unos conocimientos especializados a cargo de un verdadero profesional.

Un escenario contenedor de la excelencia

El museo es un microcosmos de la actividad humana y ofrece, en una selección coherente y necesaria, una muestra representativa de los materiales y objetos más significativos. Es en esa selección donde se produce una criba por la excelencia, pues un museo debe albergar las obras más relevantes, como señala el narrador de *Montparnasse 19* (1958) cuando al inicio del film explica que «hoy, todos los museos del mundo y los grandes coleccionistas se disputan los cuadros de Modigliani. Cada una de sus obras vale decenas de millones». Este compendio de obras únicas y originales hace al museo muy atractivo para un público que desea verlas con sus propios ojos. José Ruiz, profesor de dibujo y padre de Picasso, no quiere que este pierda la oportunidad de ver las grandes obras del Museo del Prado cuando paran en Madrid en tránsito desde A Coruña (*El joven Picasso*; 1992). Ambos acceden a la gran sala central del museo y la observan con suma satisfacción: «Tenemos muy poco tiempo. Apenas una hora. Y hay tanto que ver. El tren para Málaga sale a las tres», le dice el padre. «Velázquez antes que nadie –comenta el muchacho– y El Greco», quedando impresionado el futuro pintor al estar por vez primera frente a las obras de estos maestros.

Esta excelencia, aceptada de forma general por la sociedad, puede ocultar inercias y falta de espíritu crítico. Cuando Toulouse-Lautrec describe al Louvre como «un cementerio» (*Moulin Rouge*, 1952), los pintores presentes en la tertulia le reprochan su comentario al entender que no puede calificarse como tal un lugar que alberga obras como *La Gioconda*. Uno de ellos, Anquetin, comienza a alabarla: «Ah, la Mona Lisa, lo más grandioso que se ha pintado en el mundo. Ahora me pondría de rodillas ante el divino Leonardo para darle las gracias». «¿Cómo sabes que es lo más grandioso? ¿Y



Cartel de la exposición de Gulley Jimson ante las puertas de la Tate Gallery, en *The Horse's Mouth* (1958). Fotograma: Knightsbridge Films.

cómo sabes que lo pintó Leonardo?», le contesta Toulouse-Lautrec. Aquel le responde: «¿Qué cómo lo sé? Porque lo siento. Lo siento aquí, en mi corazón». Y Toulouse-Lautrec remata:

Yo siento que eres un imponente asno aunque aparentes otra cosa. (...) ... solo hay un medio de que sepas que la pintó Leonardo, por la chapita que has visto en el marco, y eso es lo que reverenciáis. Un nombre grabado en latón.

A pesar del comentario de Toulouse-Lautrec criticando el culto al nombre y a la fama (esa placa de latón), que para un artista alguna de sus obras termine expuesta en un museo significa su consagración, y así se lo hace saber el conde de Toulouse-Lautrec a su hijo Henri en el film *Moulin Rouge* (1952). Estando el pintor en su lecho de muerte, su padre intenta reconciliarse con él tras una vida de distanciamiento y rechazo:

¿Puedes oírme, Henri? (Sostiene en sus manos una carta.) Escucha. Es de Maurice Joyant. Es-

cucha. El Louvre ha aceptado la colección Camondo. Eres el único artista a quien en vida se ha concedido tal honor. ¿Me has oído, Henri? El Louvre ha aceptado tus cuadros. He estado ciego, perdóname, no supe comprenderte.

Solo unos pocos, los grandes maestros, han logrado esta consagración, que otros muchos persiguen desorientados, como el pintor Rick Todd (Dean Martin) de *Artists and Models* (1955), quien cree que el éxito y la fama están garantizados si uno vive en una ciudad volcada en las artes: «Vinimos a Nueva York –le dice a su amigo Eugene Fullstack (Jerry Lewis) mientras le enseña una de sus pinturas– para ganar dinero y poder estudiar. Y convertirme en un pintor famoso. Para que colgaran mis cuadros en las galerías de arte y en los museos».

No solo que un cuadro cuelgue de las paredes de un gran museo es un signo de consagración, también lo es que a un artista le dediquen una exposición y que esta sea un éxito. Así le

ocurre, en el cénit de su carrera, al Francis Bacon de *Love is the Devil* (1998) y también al Gulley Jimson (Alec Guinness) de *The Horse's Mouth* (1958), un estafalario, independiente y paupérrimo pintor que acaba triunfando en Londres a la muerte de uno de los coleccionistas de sus obras. Este coleccionista ha legado toda su colección al estado y ello posibilita la organización de una exposición retrospectiva de Jimson en la Tate Gallery Millbank. Los coleccionistas ya habían reconocido su talento, pero ahora le llega el turno al gran público, que formará grandes colas a las puertas de la exposición para admirar sus cuadros. Colas infinitas que convierten al museo en un notario de la confirmación pública de todo gran artista.

Ser un crisol de excelencias hace del museo un imán, un espacio de peregrinaje para otros artistas que acuden a sus salas para admirar las obras de los grandes maestros y aprender de ellos. De noche y a escondidas acude al Louvre la joven dibujante Michèle (Juliette Binoche) en *Les amants du Pont-Neuf* (1991) para observar, a la luz de una vela, los claroscuros de Rembrandt antes de que su progresiva ceguera se lo impida. Y a este mismo museo, en *Moulin Rouge* (1952), pese a considerarlo un cementerio de obras de arte, acude el pintor Toulouse-Lautrec con la joven Myriamme, de la que se ha enamorado, para mostrarle y explicarle la belleza de una obra inmortal como la *Venus de Milo*:

Es tan hermosa que olvidamos su edad... Hasta el fin de los tiempos los hombres intentarán penetrar el misterio de su perfección, pero no conseguirán descifrarlo. No es natural la sencillez de estas obras. Por qué había de serlo. La vida misma es compleja...

Unas obras insignes que confieren al museo una exclusividad y crean en torno a él una imagen de prestigio, que le permite erigirse en un escenario privilegiado para acontecimientos sociales y mediáticos de gran impacto. La serie

Lupin (2021), por ejemplo, se inicia en el Museo del Louvre, donde va a efectuarse la subasta de un valioso collar de diamantes, evento que atrae a coleccionistas y medios de comunicación de todo el mundo. En este sentido, el museo se convierte en el emblema y seña de identidad de una ciudad, como ocurre en muchos de los films ambientados en urbes (París, Nueva York, Londres, etc.), en cuyas secuencias iniciales de presentación no faltan, entre las imágenes de sus calles y de sus monumentos, las vistas de alguno de sus museos más reconocidos. La secuencia inicial de *An American in Paris* (1951), en la que el pintor Jerry Mulligan (Gene Kelly) explica en voz en *off* las razones por las cuales ha permanecido en París tras participar en la Segunda Guerra Mundial, muestra una sucesión de diferentes vistas de la ciudad (Plaza de la Concordia, la Ópera, el Sena, puente de Alejandro III...), en la que no falta una panorámica del antiguo palacio de las Tullerías, sede del Museo del Louvre. En este tipo de secuencias no se habla ni se describe el Museo ni sus contenidos, ni es necesario mencionar su nombre como tampoco se mencionan los de otros monumentos. Su propia imagen lo identifica y su presencia engrandece la imagen de la ciudad que lo acoge y asocia a ella su existencia, en una simbiosis perfecta de *grandeur* y prestigio sociocultural.

Si durante la edad media la catedral se impuso al monasterio y se convirtió en un símbolo de la urbe —señala Daniel Cid Moragas—, hoy los peregrinajes turísticos tienen como principal destino los museos. De hecho, estos se han convertido en emblemas de las nuevas ciudades como en su tiempo lo fueron las catedrales» (Cid Moragas, 2000).

Como institución que conserva y expone los más grandes logros de las civilizaciones, sus colecciones deben ser protegidas no solo de los ladrones, sino también de los avatares



Imagen exterior del Louvre en la secuencia inicial de *An American in Paris* (1951). Fotograma: Metro-Goldwyn-Mayer.

de la historia, como guerras o desastres naturales. Así, la salvaguarda durante la Segunda Guerra Mundial de los fondos del Louvre por Jacques Jaujard es recordada en *Francofonía* (2015), y otro de los más ejemplares procesos de salvamento de obras de arte, como fue la evacuación de los cuadros del Museo del Prado durante la guerra civil española, es recreado en *La hora de los valientes* (1998) y en un episodio –*La memoria del tiempo* (2020)– de la serie *El Ministerio del Tiempo*. En la serie, aunque el tema central no es la evacuación, sino el imaginado intercambio entre *Las meninas* y *El Guernica*, la trama da pie, al retroceder hasta 1936, a explicar cómo se produjo esa evacuación, cómo eran protegidas las obras para su

traslado y cómo estas eran cargadas en camiones para su posterior traslado a Valencia. En el film, el argumento se centra en el salvamento por unos civiles del autorretrato de Goya (Gimeno Ugalde, 2003). Un joven vigilante del Prado, Manuel (Gabino Diego), encuentra perdido el cuadro del pintor mientras es evacuado el Museo y para evitar su destrucción lo guarda en su casa con el propósito de devolverlo cuando termine el conflicto. Su protección no será fácil, pues deberá luchar contra fascistas y marchantes que codician la obra y contra la pobreza de su entorno familiar. Una tía del joven se pregunta, presumiendo el incalculable valor de la obra, si no podrían vender el cuadro para aliviar su situación: «¿Os habéis puesto a



Evacuación del Museo del Prado durante la Guerra Civil en *La hora de los valientes* (1998). Fotograma: Enrique Cerezo PC.

pensar lo que nosotros podríamos hacer con todos esos millones?».

En esta serie de ejemplos, el cine no ha hecho sino subrayar dos de las funciones destacadas que la sociedad y el público atribuyen a un museo: la selección y exposición de los objetos más representativos de una colección, así como su preservación y protección. Aunque sin profundizar en ellos, ámbito que corresponde al terreno más profesional de conservadores, gestores y restauradores.

Un escenario para las actividades de ladrones y falsificadores

Un lugar para la excelencia alberga obras únicas y, como tales, verdaderos tesoros de la Humanidad, como intenta explicar Toulouse-Lautrec (*Moulin Rouge*, 1952) a otra de sus amantes, Marie Charlet, cuando esta le pregunta «cuán-

to puede valer un cuadro». «Depende de quién lo haya pintado», responde el pintor y añade: «Hace unos 300 años un tal Da Vinci pintó el retrato de una mujer. No le gustó al marido y se negó a pagarlo. Actualmente el cuadro está en el Louvre y no hay en el mundo quien posea dinero suficiente para comprarlo». El hecho de que los museos alberguen obras de incalculable valor les convierte, tanto en la realidad (Díaz, 2020) como en la ficción cinematográfica, en un espacio idóneo para la codicia de coleccionistas y la intervención de expertos ladrones. Estos han de explotar su ingenio y sus habilidades para sortear los sofisticados mecanismos de protección de las obras y planificar sus sustracciones. Los films sobre robos en museos suponen prácticamente un subgénero del cine de atracos y una de las más valiosas aportaciones cinematográficas a la imagen colectiva del museo como un centro inexpugnable, pero vul-

nerable, ante las maquinaciones de ingeniosos amantes de lo ajeno.

En *Topkapi* (1964), el grupo de ladrones que intenta robar la daga del sultán Mahmud I desde los techos del museo turco de Topkapi ha de sortear un sofisticado sistema de seguridad, y en *El robo más grande jamás contado* (2002) será un conjunto de personajes de lo más friki, al mando de Santos (Antonio Resines), el que intente robar el Guernica del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ambos films construyen su trama alrededor de la constitución del grupo de ladrones, el diseño del plan de robo y su minuciosa ejecución. Menos atención en su trama al hecho delictivo dedican los films *How to Steal a Million* (1966) o *The Thomas Crown Affair* (1999) pues, aunque sus historias describen el proceso de la sustracción, no centran todo su argumento en ello. En el primero de estos films, Nicole (Audrey Hepburn), la hija de un falsificador, propone a un ladrón de guante blanco (Simon Dermott, interpretado por Peter O'Toole) robar de una exposición temporal en París una Venus de Cellini para que no se descubra que es una falsificación. Ambos urden un plan para robar la estatuilla, permaneciendo escondidos en un trastero del museo hasta que este cierre sus puertas al público, y es entonces cuando Simon debe burlar los sistemas de seguridad que protegen la estatuilla y sustraerla. En el segundo, un elegante multimillonario, Thomas Crown, roba un atardecer de Monet de un museo de Nueva York (*The Thomas Crown Affair*; 1999) para retar, en un juego de inteligencia y divertimento, a los miembros de seguridad. Y aunque el argumento sigue por otros derroteros describiendo su vida de ocio y placeres, el tramo final del film se centra en cómo el multimillonario decide devolver la obra al museo sin ser descubierto. Para ello idea una inteligente estratagema ayudado por decenas de individuos disfrazados de igual manera que un personaje de un cuadro del pintor Magritte

–*El hijo del hombre* (1964)–, sembrando el caos y la confusión entre los responsables de la seguridad. El espectador descubrirá finalmente, en un inolvidable giro de guion, que la obra se hallaba oculta bajo una acuarela, la cual se desvanece cuando la alarma activa las medidas contraincendios y la pintura se va diluyendo, dejando ver por debajo la «obra robada» pintada al óleo.

Otro ladrón, Jimmy Bourne (Rex Harrison), aliado con un copista, intenta sustraer del Museo del Prado el cuadro *El 2 de mayo* de Francisco de Goya en *The Happy Thieves* (1961). La idea es sencilla. El copista irá a diario al Prado a realizar las copias de dos cuadros de Goya. Estas copias le permitirán ocultar el original de *El 2 de mayo*, que simultáneamente está copiando a tamaño real fuera del Museo a partir de fotografías. El día del robo, el 15 de mayo en Madrid, será fácil intercambiar el original por su réplica, ocultándolo al salir bajo esas dos copias que ha ido realizando, pues se supone que los vigilantes estarán entretenidos con la noticia bomba del día: un afamado torero ha sido cogido en la Plaza de Las Ventas.

Estos robos imaginados por guionistas y directores no están muy lejos de una realidad que el cine también ha recordado narrando algunos robos reales que causaron sensación en la opinión pública. Entre ellos, el de la *Gioconda*, en 1911, del cual fueron acusados el poeta Apollinaire y el pintor Picasso, según cuenta Colomo en *La banda Picasso* (2012) o, en 1985, el de varias piezas prehispánicas del Museo Nacional de Antropología de México a cargo de dos ladrones inexpertos, como cuenta Alonso Ruizpalacios en su film *Museo* (2018), donde lo más difícil no fue la sustracción de las piezas, sino intentar colocarlas en el mundo de los coleccionistas.

Como ha desmentido en algún momento la historia, no es oro todo lo que reluce, y el museo puede ser también un lugar para



Simon Dermott (Peter O'Toole) sustrayendo la *Venus* de Cellini del museo tras haber burlado las medidas de seguridad, en *How to Steal a Million* (1966). Fotograma: 20th Century Fox.

las sospechas justificadas. En *How to Steal a Million* (1966), un museo parisino se desvive por exhibir en sus salas la afamada «Venus de Cellini» (que no es original, sino una falsificación contemporánea), ya que con ella en sus vitrinas la institución ganará en prestigio y aumentará el número de sus visitantes. El director del museo, Monsieur Grammont (Fernand Gravey), acude a casa de su propietario (un falsificador de pinturas hijo del escultor que falsificó la estatuilla):

La recordaba como una obra de arte. Pero es algo más. Amigo mío, le expreso mi gratitud personal y la del museo por su generoso préstamo y también la de toda Francia por no haber permitido que el tesoro abandonara el país. Sé las ofertas que habrá recibido y lo tentadoras que debieron ser.

La obra acaba siendo expuesta, para gran admiración de su propietario, que lo interpreta como un triunfo personal:

Ah, Nicole, pequeña mía. (Habla con su hija.) Lástima que te perdieras la inauguración. Nuestra Venus fue un éxito sensacional. No te imaginas la gente, miles de personas, fotógrafos de todas nacionalidades, y nuestra Venus de Cellini el centro de la exposición...

Resulta toda una satisfacción para un falsificador poder exponer una «obra falsa» en un museo, engañando a críticos, expertos y público. Y una desazón e inseguridad para el mundo del arte, porque ¿cuántas obras falsas, como esta Venus, habrán terminado colgadas en las paredes de los museos? (Aranguren, 2011). Al menos, las falsificaciones de Matisse, Cézanne y Modigliani del pintor Nick Hart si se diera por verdadera la historia inventada por Alan Rudolph en *The Moderns* (1988). En este film, un coleccionista encarga unas copias a Hart, pero por azares del destino, los originales son destruidos erróneamente y sus copias son tenidas por verdaderas. Estas terminan colgando



Un vigilante intentando detener a los tres protagonistas de *The Dreamers* (2003), emulando la carrera de los intérpretes de *Bande à part* (1964).
Fotograma: Recorded Picture Company (RPC).

en las salas de un museo neoyorquino, como puede contemplar el falsificador, para su regocijo, en la secuencia final del film. Y quizás puedan ser muchas más si se dan por ciertas las declaraciones del célebre falsificador Elmyr de Hory en el film-ensayo de Orson Welles *Vérités et mensonges* (1973), cuando afirma que vendió diferentes obras a grandes museos del mundo. Cruel paradoja la de estos falsificadores, halagados por la maestría de sus copias pero a su vez ignorados, ya que sus obras son expuestas no con rúbrica propia, sino bajo la firma de consagrados artistas.

Un centro de trabajo

Una pléyade de profesionales trabaja entre las cuatro paredes de un museo, pero de todos ellos son los copistas los que parecen más interesantes para el cine, pues a su habitual presencia en las salas se añade su maestría en la copia fidedigna

de los cuadros expuestos. Se pueden ver copistas, en un intento por recrear de forma realista las salas de un museo, en la breve visita que un Picasso adolescente hace al Prado en *El joven Picasso* (1992) y también en el Louvre que recorren a toda prisa los protagonistas de *Bande à part* (1964). Estas menciones indican que no pueden entenderse las salas de un museo sin estos profesionales, que en algunos films llegan a adquirir mayor protagonismo. En *Tierra y cielo* (1941), de Eusebio Fernández Ardavín, la joven Clara (Maruchi Fresno) se dedica a copiar una «Inmaculada» de Murillo en el Museo del Prado. La muchacha se enamora de un joven que oculta un oscuro pasado y, en sus dudas sobre su enamoramiento, algunos personajes femeninos de célebres cuadros del Museo (María Magdalena de Ribera, Santa Casilda de Zurbarán, la Inmaculada de Murillo...) cobran vida en un sueño de la protagonista y le aconsejan que no renuncie a su amor. No ha sido infrecuente que

en el cine obras inanimadas cobren vida, pero en este caso el uso de esta licencia ratifica la importancia de las obras de arte de un museo, identifica cuáles eran (a juicio de la época) algunos de los cuadros con personajes femeninos más significativos del Prado, y a su vez recalca la indisoluble interacción entre sus profesionales (copistas) y sus objetos de atención (los cuadros).

El objetivo de un buen copista es imitar fielmente, aunque en tamaño más reducido, una obra original expuesta en las salas. Su trabajo es público, pues pinta ante los visitantes y, por tanto, está sujeto a sus posibles comentarios, que normalmente son de alabanza y admiración ante su destreza. Uno de estos visitantes, que terminará por convertirse en ese novio de oscuro pasado de la copista Clara, de *Tierra y cielo* (1941), al verla trabajar en el Prado comenta que su copia de la Inmaculada «es admirable. (...) No parece realmente una copia, sino la imagen original reflejada en un espejo. (...) Hace unos días que la veo trabajar y me cautiva su destreza, su gusto». Tiempo después, otro visitante quedará así mismo impactado por la calidad de la copia y deseará adquirirla al instante: «Es perfecta. El propio Murillo la aplaudiría». Comentarios que muestran la positiva imagen que el cine ofrece de estos profesionales que, aunque no pertenecen al museo, forman parte de su paisaje habitual.

Este perfeccionismo de los copistas no solo impresiona al público, sino también a codiciados timadores, como el ladrón Jimmy Bourne de *The Happy Thieves* (1961), quien contrata al pintor Jean-Marie Calbert (Joseph Wiseman) para que le ayude en el gran robo del cuadro *El 2 de mayo* de Goya. «No parece muy fácil –le explica Jimmy– pero es un reto... Vale más de un millón de dólares». Y el copista acepta con la esperanza de salir así de la ruina, aunque su trabajo llegue a resultarle tedioso:

Tres largas semanas. Me han obligado a emplear tres semanas para copiar tres Goyas en un lien-

zo. Hubiera podido iluminar la Biblia de Gutenberg, pintar a mano 400 corbatas y me habría sobrado tiempo para cuatro Grecos. Los vigilantes ya casi son como de la familia.

Son precisamente los vigilantes otro de los colectivos profesionales más cinematografiados, quizás porque junto con guías y copistas son los trabajadores más expuestos a las miradas de los visitantes y parecen indisolublemente unidos a la imagen pública de un museo. El más famoso de todos ellos es Larry Daley (Ben Stiller), contratado como guardia de seguridad nocturno en el Museo de Historia Natural de Nueva York en el film *Night at the Museum* (2006). En este film y en sus dos secuelas (*Night at the Museum: Battle of the Smithsonian*, 2009 y *Night at the Museum: Secret of the Tomb*, 2014) el vigilante es protagonista absoluto de los films e imprescindible profesional en el mantenimiento del orden en unas salas que cobran vida por la noche. Pero en otros films, como *Bande à part* (1964) y *The Dreamers* (2003), donde aparecen recriminando las carreras de sus protagonistas, o en *Sunshine on Leith* (2014), donde bailan y cantan por las salas –en una licencia cinematográfica– mientras conversan sobre sus vidas, son tan solo personajes de figuración que dan ambientación al museo. En unos casos u otros, estos personajes inciden en la representación del museo como un lugar donde debe reinar la seguridad, la tranquilidad y el silencio.

Pero, por lo general, lo que no conoce el público es que existe otro personal, al que no se ve habitualmente cuando se visita un museo, que también trabaja en él, que tiene asignados determinados cometidos –investigación, restauración, difusión, gestión, mantenimiento, seguridad, biblioteca– y que es responsable de que el centro funcione como un engranaje sincronizado para poner a disposición del visitante los resultados de su trabajo. (Jesús Urrea, 2004).

Todo un mundo que raramente aparece en los films, pero que en ocasiones llega a vislum-



Vigilantes de sala, bailando y musicalizando sus problemas diarios, en *Sunshine on Leith* (2014). Fotograma: Black Camel Pictures y DNA Films.

brarse en películas como *House of Wax* (1953), donde vemos al escultor en una de las dependencias del museo preparar en arcilla los modelos de sus figuras de cera; como en *Nocturnal Animals* (2016), donde asistimos en una sala blanca, aséptica e impoluta a una reunión de la dirección del museo para tratar temas del personal; o en *The Square* (2017), donde desde los despachos de sus gestores se diseñan exposiciones, presentaciones, ruedas de prensa y actos sociales que muestran la vida de un museo más allá de sus salas de exposición.

En la actualidad, un museo es todo esto y mucho más, como señala el director de cine Östlund en su film *The Square* (2017). Pero un museo sin público no es nada, y por eso en el museo contratan a una agencia de publicidad para que les ayude a atraer más visitantes a sus salas. Para conseguir esta atención de la sociedad parece que es necesario generar polémica, una polémica que llega a la opinión pública a través de una exposición de un simple cuadrado de

neón en el patio central del museo. Tampoco puede concebirse un museo actual como una institución encerrada en sí misma. Esta debe abrirse a la sociedad (*The Square*, 2017) a través de sus exposiciones temporales y a través de eventos públicos, como ruedas de prensa (a veces arruinadas por un espectador con síndrome de Tourette), y eventos sociales, como esa cena de gala para benefactores, promotores y amigos del museo, que se inicia como un divertimento con la *performance* de un actor haciendo de simio. El acto se convierte en provocación cuando el personaje del actor humilla a los asistentes y termina en drama cuando varios de los comensales terminan enfrentándose a él por su insultante comportamiento.

Y un lugar para la imaginación

El cine nos ha ofrecido situaciones verosímiles, que podrían no haber sido realidad o no haberse producido tal y como se narran (por



El vigilante nocturno Larry Daley corriendo delante del Tiranosaurio Rex en las salas del Museo de Historia Natural de Nueva York en *Night at the Museum* (2006). Fotograma: 20th Century Fox.

ejemplo, las visitas de Toulouse-Lautrec o de Henri Gaudier al Louvre) y ha creado personajes como el comisario jefe de *The Square* (2017), que bien puede responder al perfil de un gestor de un museo contemporáneo. Sin embargo, también ofrece historias ambientadas en museos que resultan completamente inverosímiles, pero que responden a la idea del cine como espectáculo y entretenimiento. En este marco habría que situar los tres films de la serie *Noche en el museo*. En ellos, por la magia del cine, los objetos inanimados del espacio museístico (animales disecados, estatuas y figuras de dioramas) cobran vida de noche, gracias a una tablilla de un antiguo faraón egipcio, y ofrecen al espectador divertidas aventuras. Larry Daley, un padre divorciado que arrastra fama de fracasado, es contratado como vigilante nocturno en el Museo de Historia Natural de Nueva York en el primer film de la trilogía. Con este contrato laboral se propone rehacer su vida y demostrar a su

exesposa e hijo que no es un inútil. La tarea no será fácil. Los anteriores vigilantes nocturnos, recién jubilados, le explican su trabajo como vigilante y le hacen una seria advertencia: «No dejar que nadie entre o salga». Larry se extraña ante tal aviso, pero cuando se encuentra solo, de noche en el museo, lo entenderá: todo cobra vida, desde el esqueleto de un Tiranosaurio Rex hasta un mono disecado, la estatua de Roosevelt a caballo o las figuras de vaqueros y romanos de los dioramas, junto a las de Atila o la india Sacajawea. El problema es que si alguno de ellos llegara a salir al exterior, se convertiría en polvo y se desintegraría. Larry debe, no solo evitar que estos personajes salgan del museo, sino poner orden para que a la mañana siguiente las salas recobren la normalidad propia de la institución. Esta serie viene a demostrar que los museos están muy alejados de esa imagen seria, y hasta un tanto aburrida, que de ellos puede tener buena parte de la sociedad. Incluso este tipo de films con-

siguen contribuir a despertar el interés entre niños y adolescentes por los museos, resultando un importante reclamo publicitario (de hecho, las visitas al Smithsonian de Washington aumentaron después de la segunda película de esta serie, ambientada en dicho museo).

FILMOGRAFÍA

Blackmail (1929; *Chantaje*), de Alfred Hitchcock
Mystery of the Wax Museum (1933; *Los crímenes del museo*), de Michael Curtiz
Tierra y cielo (1941), de Eusebio Fernández Ardavín
An American in Paris (1951; *Un americano en París*), de Vincente Minnelli
Moulin Rouge (1952), de John Huston
House of Wax (1953; *Los crímenes del museo de cera*), de André de Toth
Artists and Models (1955; *Artistas y modelos*), de Frank Tashlin
Three Cases of Murder (1955; *Tres casos de asesinato*) – Episodio *The Picture* (*En el cuadro*), de Wendy Toye
The Horse's Mouth (1958; *Un genio anda suelto*), de Ronald Neame
Montparnasse 19 (1958; *Los amantes de Montparnasse*), de Jacques Becker
Vertigo (1958; *Vértigo. De entre los muertos*), de Alfred Hitchcock
El pobre García (1961), de Tony Leblanc
The Happy Thieves (1961; *Último chantaje*), de George Marshall
Bande à part (1964, *Banda aparte*), de Jean-Luc Godard
Topkapi (1964), de Jules Dassin
How to Steal a Million (1966; *Cómo robar un millón y...*), de William Wyler
To Sir, with Love (1967; *Rebelión en las aulas*), de James Clavell
Fellini-Satyricon (1969; *El Satiricón de Fellini*), de Federico Fellini
Savage Messiah (1972; *El Mesías salvaje*), de Ken Russell
Vérités et mensonges (1973; *Fraude*), de Orson Welles
Yo soy fulana de tal (1975), de Pedro Lazaga
Hannah and Her Sisters (1986; *Hannah y sus hermanas*), de Woody Allen
The Moderns (1988; *Los modernos*), de Alan Rudolph
Vincent and Theo (1990; *Vincent y Theo*), de Robert Altman

Les amants du Pont-Neuf (1991; *Los amantes del Pont-Neuf*), de Leos Carax
El joven Picasso (1992), de Juan Antonio Bardem
La hora de los valientes (1998), de Antonio Mercero
Love is te Devil (1998; *El amor es el demonio*), de John Maybury
The Thomas Crown Affair (1999; *El caso Thomas Crown*), de John McTiernan
El robo más grade jamás contado (2002), de Daniel Monzón
Russkij Kovcheg (2002; *El arca rusa*), de Aleksandr Sokúrov
The Dreamers (2003; *Soñadores*), de Bernardo Bertolucci
Mona Lisa Smile (2003; *La sonrisa de Mona Lisa*), de Mike Newell
Night at the Museum (2006; *Noche en el museo*), de Shawn Levy
Night at the Museum: Battle of the Smithsonian (2009; *Noche en el museo 2*), Shawn Levy
La banda Picasso (2012), de Fernando Colomo
National Gallery (2014), de Frederick Wiseman
Night at the Museum: Secret of the Tomb (2014; *Noche en el museo: El secreto del faraón*), de Shawn Levy
Sunshine on Leith (2014; *Amanece en Edimburgo*), de Dexter Fletcher
Francofonía (2015; *Francofonía*), de Aleksandr Sokúrov
Nocturnal Animals (2016; *Animales nocturnos*), de Tom Ford
The Square (2017), de Ruben Östlund
Museo (2018), de Alonso Ruizpalacios
 Episodio *La memoria del tiempo*, de la serie *El Ministerio del Tiempo* (2020), de Anaïs Pareto Onghena
Lupin (2021), de George Kay y François Uzan

BIBLIOGRAFÍA

ALMAGRO GORBEA, María Josefa (1988) «La utilidad de sustitutos y reproducciones en los museos», *Boletín ANABAD*, 3: 177-185.
 ÁLVAREZ DOMÍNGUEZ, Pablo y Juan Rubén BENJUMEA COBANO (2011) «Aproximación al museo contemporáneo: entre el templo y el supermercado cultural», *Arte y Políticas de Identidad*, 5: 27-42. Disponible en <https://revistas.um.es/reapi/article/view/146201> [Fecha de consulta 15/02/2021]

- ARRIAGA, Amaia (2011) «Desarrollo del rol educativo del museo: narrativas y tendencias educativas», *Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais*, 7: 1-23. Disponible en <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/3070/2156> [Fecha de consulta 1/03/2021]
- BROWN, Karen y François MAIRESSE (2018) «The definition of the Museum through its social role», *Curator. The Museum Journal*, 4: 525-539. Disponible en <https://doi.org/10.1111/cura.12276> [Fecha de consulta 2/09/2020]
- CABALLERO ZOREDA, Luis (1980) «El museo: funciones, personal y su formación», *Boletín ANABAD*, 3: 377-385. Disponible en <http://digital.csic.es/bitstream/10261/13858/1/965418.pdf> [Fecha de consulta 2/09/2020]
- CARBONELL, Eduard (2005) «Reflexiones en torno a los museos, hoy», *Museos.es*, 1: 12-21. Disponible en <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:5bfa58b5-5877-455a-8fbf-6c7651c35788/s1-1entornoalmuseo.pdf> [Fecha de consulta 13/03/2021]
- CASAS, Quim (2016) «El arte y el poder», *Dirigido por*, 467: 22-23.
- (2017) «Arte contemporáneo», *Dirigido por*, 482: 18-19.
- CID MORAGAS, Daniel (2000) «Museo y ciudad», *Temes de disseny*, 16: 101-105. Disponible en <https://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/29571/67947> [Fecha de consulta 13/03/2021]
- DÍAZ, Montserrat (2020) «Los grandes robos de arte». Disponible en <https://losgrandesrobosdearte.wordpress.com/category/robos-en-museos/> [Fecha de consulta 28/08/2020]
- FALK, John H.; DIERKING, Lynn D. y Susan FOUTZ (eds.) *In Principle, in Practice: Museums as Learning Institutions*. Lanham, Maryland: AltaMira Press.
- GIMENO UGALDE, Esther (2011) «Cuadros en movimiento: la pintura en el cine. Relaciones intermedias en *La hora de los valientes* (Mercero 1998) y *Te doy mis ojos* (Bollaín 2003)». *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 16: 215-240. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5129/pr.5129.pdf [Fecha de consulta 15/02/2021]
- GUASCH, Anna Maria (2008) «Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global», *Calle 14*, 2: 10-21. Disponible en <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1236/1658> [Fecha de consulta 15/02/2021]
- IRIONDO ARANGUREN, Mikel (2011) «Copias del arte y arte de la copia», en ALCARAZ, María José; CARRASCO, Matilde y Salvador RUBIO (eds.) (2011) *Art, Emotion and Value Proceedings of the 5th Mediterranean Congress of Aesthetics. Cartagena (Spain), 4th-8th July 2011*, Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena, 239-251. Disponible en <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.460.6177&rep=rep1&type=pdf#page=240> [Fecha de consulta 13/01/2021]
- LATORRE, José María (2007) «El arca rusa», *Dirigido por*, 371: 93.
- LE GENISSEL, Aurélien (2015) «Tres horas en el museo», *Dirigido por*, 453: 31.
- LEÓN, Aurora (1988) *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid: Cátedra.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús «Las funciones del museo: Una línea de exposiciones», *Museo.es*, 0: 219-223. Disponible en <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:81af87c4-7ede-4388-b194-e081b7d4e918/funcionesrev0.pdf> [Fecha de consulta 29/08/2020]
- VALDÉS SAGÜÉS, Carmen (2008) «La divulgación, una función del museo». *Museos.es*, 4: 64-75. Disponible en <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:864e98ce-9d20-4d25-bf6b-eb43fb9503b2/desde-difusion-funcion-museo-c-valdes.pdf> [Fecha de consulta 29/08/2020]

Recibido el 8 del 5 de 2021

Aceptado el 4 del 11 de 2021

BIBLID [2530-1330 (2021): 49-69]



Simon Dermott (Peter O'Toole) y Nicole (Audrey Hepburn) estudiando en el terreno cómo sustraer la Venus de Cellini expuesta en el Museo, en *How to Steal a Million* (1966) Fotograma: 20th Century Fox



Instalación de Philippe Ramette *The Contemplation*, en Galeries Lafayette, 2014. Fotografía: THEfunkyman, Julien bajo licencia CC BY-NC-ND 2.0.

NUEVA TENDENCIA: EL ATRIO DE LOS CENTROS COMERCIALES USADO COMO ESPACIO EXPOSITIVO PARA INSTALACIONES ARTÍSTICAS

NEW TREND: MALL LOBBIES USED AS AN EXHIBITION SPACE FOR ART INSTALLATIONS

Marina Garcia-Broch Martín
Escola d'Art i Superior de Disseny de Castelló

Jaume Gual Ortí
Universitat Jaume I

Resumen En el diseño de los centros comerciales del siglo XXI, encontramos un elemento que se repite: el atrio. Es un espacio interior vacío, al que asoman galerías de paso y tiene varias plantas. También está iluminado cenitalmente. Es un foco de atracción dentro del centro comercial. Los usuarios lo recuerdan positivamente, y lo frecuentan mucho más que otras zonas del centro comercial. Y muy recientemente, se observa una nueva tendencia en todo el mundo, que incrementa el interés de estos espacios: se pueden utilizar para exponer temporalmente obras de arte de gran tamaño suspendidas. Así, el centro comercial se regenera y se redime. No en vano, estos espacios son similares a espacios expositivos como el propio atrio del icónico Museo Guggenheim de Nueva York, o la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres.

Palabras clave Arte, centros comerciales, psicología ambiental, atrio, regeneración del centro comercial.

Abstract We find a repeated element in the design of shopping centers of the 21st century – the lobby. It is an empty interior space that has several floors and is dominated by galleries. It is also zenithally illuminated. It is a focus of attention in the mall. Users remember it positively and frequent it much more than other areas of the mall. Quite recently, there is a new trend around the world that is increasing the interest in these spaces: their usage as temporary exhibits of large hanging artworks. Thus, the mall regenerates and redeems itself. It is for a reason that these spaces are similar to such exhibition spaces as the lobby of New York's iconic Guggenheim Museum, or the Turbine Hall of London's Tate Modern.

Keywords Art, Malls, Environmental Psychology, Atrium, Mall Regeneration.

Introducción

La expectativa que tenemos, tras realizar este artículo, es demostrar con los datos aportados que el arte expuesto en los atrios de los centros comerciales es un fenómeno de reciente aparición, y que es capaz de renovar la percepción que tenemos de estos espacios para el consumo.

Ya está demostrado en otros estudios, que dotar del elemento «atrio» a centros comerciales que en principio carecían de él, es una manera de renovarlos y actualizarlos, y que este proceso forma parte de una tendencia más amplia denominada *demalling* (Ergun Kokaili, 2010).

Para profundizar en el conocimiento de ese espacio interior vacío de gran altura, al que vierten varias plantas, iluminado cenitalmente, y al que nos referimos en este estudio con el término «atrio», se han investigado precedentes de estudios de psicología ambiental que se interesan en la percepción espacial y en las sensaciones que tienen los usuarios de los centros comerciales, y más concretamente en esa zona del atrio, resultando ser una zona muy significativa.

En este sentido, existen estudios, en los que se han realizado encuestas a los usuarios de centros comerciales. Dichas encuestas incluían la operación de realizar un plano de memoria (mapa cognitivo o mental), por parte de los participantes, en el que cada sujeto indicaba el recorrido que realizaba habitualmente, y al mismo tiempo marcaba hitos que recordaba de dicho centro comercial (García-Broch, 2020). Este trabajo a partir de la interpretación de la legibilidad de un lugar a través de mapas mentales dibujados por usuarios, tuvo como antecedente el popular trabajo de Kevin Lynch en los años 60, sobre la imagen de la ciudad (Lynch, 1960). En cualquier caso, el atrio fue recordado repetidamente por los sujetos participantes; apareció en la superposición de los mapas individuales, al repetirse en muchos de ellos como elemento nuclear. Se trata de un área de cognición alta en cuanto a significado del lugar, y no es algo material, sino que es más bien

una experiencia, una sensación relativa a un espacio vacío físicamente, pero repleto de contenido al mismo tiempo (Agustí, 2005). Esta visión de la arquitectura como un vacío esculpido en la materia, como un negativo de lo tangible, siendo el vacío o la ausencia de materia lo que impresiona, ya fue descrita por Bruno Zevi (1948) a mediados del siglo pasado. Esta puesta en valor del vacío, también fue explorada en el ámbito de la escultura por el maestro Henry Moore y muchos otros artistas de vanguardia, que trabajaron el hueco, el espacio rodeado por la masa, dejando atrás el camino de las escuelas clásicas de escultura en las que se primaba el claroscuro producido por la piedra o el metal (Wittkover, 2007).

En un plano más pragmático, el estudio en atrios dio como resultado, entre otros, la percepción de los mismos como un contexto positivo para los usuarios participantes en la experiencia, que hizo que recordaran con más intensidad todo aquello que les rodeaba cerca del atrio, nombres de tiendas y situación de las escaleras próximas a este. En esta misma línea de resultados, otros autores, F. Ruotolo y su equipo, mediante experimentos similares descubrieron que la memoria espacial de los participantes, era más precisa, cuando en el recorrido que tenían que recordar, encontraban puntos de referencia positivos. La evidencia que estos investigadores constataron fue que el contexto influía en la memoria y en la cognición espacial. Por tanto, al ser tan recordados los elementos próximos al atrio, se evidencia que es un lugar muy significativo para los usuarios (Ruotolo, 2019).

Algo que tienen en común los centros comerciales contemporáneos es el citado elemento del atrio. Entendemos por atrio el gran vacío central al que asoman diversas plantas del centro comercial. Dicha tipología es tendencia actual en el diseño de estos espacios, e incluso viejos centros comerciales se reforman para incluir este tipo de elemento del que no disponían y así dinamizarlos. También puntualizar que este espacio singular asimismo formó parte



Obra de Maurizio Cattelan en el Guggenheim de Nueva York, 2011. Fotografía: Gerard Dalmon n e o g e j o bajo licencia CC BY-NC-ND 2.0.

del diseño original de algunos de los primeros centros comerciales, pues no todos carecían de él. Así pues, emblemáticos centros comerciales europeos, construidos entre finales del siglo XIX e inicios del XX, como los parisinos Le Bon Marché, Galeries Lafayette, Le Samaritaine, y los Grandes Almacenes Liberty de Londres tenían en su diseño original, y aún conservan, un gran atrio iluminado cenitalmente. Tal vez dichos antiguos espacios comerciales todavía sobreviven hoy en día porque disponían ya de ese elemento «atrio» originalmente.

En la actualidad, muchos centros comerciales inaugurados a lo largo de todo el siglo XX han quedado obsoletos. Es más, en los años 90 del siglo pasado, intelectuales como Marc Augé (1993) los definía a todos en general como «no-lugares», sitios vacíos de significado emocional e identitario. Sitios paradigmáticos donde la gente acudía solo por cuestiones de

consumo comercial, pero por los que no sentía ningún afecto vital. Esta tendencia se está revirtiendo, y ahora se trata de que pasen a ser «lugares». Y para ello, han de ser humanizados. Una estrategia para humanizar estos lugares es, por ejemplo, mediante el empleo del arte, de tal modo que este introduzca unos contenidos esenciales para generar en dicho escenario un apego emocional, para tratar de provocar en el visitante una experiencia vivencial que permita elevar la categoría cognitiva de este «nudo de encuentros», denominado atrio. Todo ello forma parte de la mencionada tendencia llamada *demalling* (que es como se llama al rediseño de los centros comerciales para renovarlos, y al mismo tiempo, humanizarlos). El reformar centros comerciales anticuados para dotarlos de atrio, es pues, una característica del *demalling*.

El objetivo de este trabajo es completar esta tendencia descrita, con un complemento: el



Gutai Art Ensemble en el Guggenheim de Nueva York, 2013. Fotografía: Carolina, C-Monster bajo licencia CC BY-NC 2.0.

arte. En el presente estudio se detecta algo más: para revitalizar un centro comercial, el uso del arte, como «ingrediente» para proporcionar sentido a los atrios, se revela como un aliado infalible. Algunos autores como Tanguy (2019) auguran que incluso el arte salvará los centros comerciales. En este sentido, Le Bon Marché (inaugurado en 1887) últimamente realiza exposiciones en su espacio vacío central con la participación de artistas de reconocido prestigio. Realizar exposiciones de arte contemporáneo en esos grandes huecos verticales de un centro comercial también es *demalling*.

Metodología

El método o camino que se sigue en este estudio para demostrar nuestro objetivo, es re-

coger datos cualitativos en redes sociales o en publicaciones como libros o revistas. Dichos datos que se han buscado son imágenes, que muestran exposiciones de instalaciones artísticas en atrios de centros comerciales y de museos. Se han obtenido gran variedad de datos de este modo.

En toda investigación se recopilan datos. En la rama del conocimiento que se ocupa de las humanidades, y más concretamente del arte, los datos que se recogen en una investigación pueden ser textos o imágenes, y esos datos son de tipo cualitativo. Redes sociales como Flickr o Instagram han sido rastreadas con *hashtags* relacionados, para encontrar estos datos. Además, Flickr tiene la ventaja añadida, de que muchos usuarios suben sus fotografías a dicha red, libres de derechos de autor y con buena



Muestra «Art and China» en el Guggenheim de Nueva York, 2017. Fotografía: Faye Shi, @camelliafay.

resolución, y nos han servido para ilustrar el presente artículo. También se han encontrado datos de exposiciones en el atrio de museos en libros. Pero para encontrar datos y fotografías de exposiciones en atrios de centros comerciales, las únicas vías han sido las redes sociales o internet. Normalmente se trata de obras artísticas muy «instagrameables», que es como se define a las intervenciones artísticas que incitan a los visitantes a hacerse «selfies» con ellas, por su magnetismo o incluso por actividades o concursos fotográficos organizados en torno a ellas.

Resultados

Casos documentados en museos y en centros comerciales:

A. Arte expuesto en atrios de museos

El atrio de un museo se ha utilizado en numerosas ocasiones para albergar exposiciones temporales de arquitectura efímera para lo cual su espacio, de gran altura al que vierten distintas plantas, es idóneo para mostrar objetos colgados a gran escala, por su carácter singular y por su gran potencia visual (este espacio es al que llamamos «atrio»). Un museo emblemático que consta de este tipo de espacio vacío central es el Guggenheim de Nueva York, creado por el gran maestro de la arquitectura Frank Lloyd Wright. Le fue encargado cuando tenía 76 años, y es una de sus obras cumbre. Todo el recorrido del museo se organiza mediante un helicoides espacial continuo, que es una rampa que gira en torno a un gran

vacío central de gran altura. Esa galería continua, tiene vistas a ese gran patio central y son numerosas las obras artísticas que han utilizado ese gran vacío como «soporte» inmaterial. Se han encontrado numerosos ejemplos de muestras realizadas en dicho espacio del Guggenheim. Se enumeran a continuación:

En el año 2005, el aclamado artista Daniel Buren expuso su obra *The eye of the storm* en ese lugar. Coloreó los cristales de la claraboya de la parte superior en tonos rosados para recordar las vidrieras de las catedrales, y colocó un gran paño de espejos en el vacío para crear experiencias alucinatorias, donde no se podía distinguir el reflejo de la realidad. El propio nombre de la instalación que significa *El ojo de la tormenta* da importancia a este espacio vacío de gran altura que estamos investigando. Spiro Kostoff lo llama «pozo de espacio sin obstrucción, coronado por una cúpula plana acristalada». En 2008 se pudo contemplar la obra *Hanging out in the Museum*, un trabajo del reconocido artista chino Cai Guo-Quiang. Se trata de automóviles levitando combinados con elementos de iluminación que recuerdan a unos fuegos artificiales. La levitación y los fuegos artificiales son recursos que se repiten en la obra de este artista (fue el responsable de los «pasos» de fuegos artificiales en la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos de Pekín). También el nombre de la obra, cuya traducción hace referencia a la palabra colgar, alude a la levitación, efecto que un gran hueco vacío ayuda a potenciar.

En 2010, y para celebrar el cincuenta aniversario del icónico museo, se lanzó un concurso internacional con el siguiente lema: «Re: Contemplating the Void-Create Your Own Guggenheim Intervention». Se trataba de un concurso abierto, en el que cualquier artista podía enviar una propuesta de intervención en el vacío central, uniéndose a más de 200 artistas, arquitectos y diseñadores que ya lo habían hecho. En las bases se destacaba el objetivo de crear algo que aprovechara el potencial de la

rotonda del Guggenheim sin limitaciones. La forma de presentación era subir a la plataforma de la red social Flickr sus propuestas en formato bidimensional, por medio de acuarelas, bocetos a mano alzada, *collages*, vistas renderizadas, etc., dando gran margen a la libertad de expresión. Todas dichas propuestas siguen estando visibles en Flickr. Es muy significativo que para el cincuenta aniversario del museo, se convoque un concurso precisamente con esta temática. Es un vacío que originalmente tal vez no estuviera pensado para albergar exposiciones, pero que en el siglo XXI forma parte del reclamo principal para el concurso del aniversario, y que evidencia el interés actual por esta tipología espacial.

En el año 2012 se realizó una exposición de Maurizio Cattelan en la que una serie de elementos suspendidos en el atrio del Guggenheim sorprendían al visitante del museo al «desafiar» la gravedad. En el 2013 se realizó una exposición de Gutai Art Ensemble, de grandes elementos lineales que colgaban desde las diversas plantas. También se realizó en el año 2017 otra exposición llamada Art and China en la que pendía una colosal instalación en el mismo lugar del emblemático museo.

Otro museo de renombre en el que se han realizado este tipo de instalaciones en su espacio abierto y de gran altura es la Tate Modern de Londres. Allí, en el año 2007 en la Sala de Turbinas, que es como se le llama al enorme lugar vacío de este museo, Carsten Höller realizó una intervención artística consistente en grandes toboganes que conectaban con las diversas plantas del edificio. Se le llama Sala de Turbinas porque el edificio antiguamente era una central eléctrica que fue reconvertida en galería de arte moderno por los arquitectos suizos Herzog & de Meuron, y ese era el lugar que ocupaban las turbinas eléctricas.

También en la Tate Modern en 2002, el artista Anish Kapoor expuso su obra basada en la mitología griega titulada *Marsyas* en la Sala de Turbinas. Consistía en una instalación gi-



Obra de Carsten Höller en la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres, 2007. Fotografía: Tom Morris, (Wikimedia Commons) bajo licencia CC BY 2.0.

gantesca de textiles tensados de PVC de color rojizo que representaban metafóricamente la piel desollada de Marsias por Apolo, tras resultar perdedor Marsias en un concurso musical cuyo jurado eran las musas; musas que son el origen etimológico de la palabra museo, del griego *museion* o del latín *musaeum*, pues se trata del lugar donde estas habitan (las nueve hermanas que personificaban las artes y las ciencias).

En el Museo Guggenheim de Bilbao, en España, encontramos ejemplos de exposiciones en su atrio como datos para completar esta investigación. Así, la artista Joana Vasconcelos expuso su colosal obra *Egeria* en 2018, realizada en ganchillo, y que forma parte de la serie «Valquirias».

Los museos tradicionales ya han explorado las posibilidades que ofrecen estos espacios de gran altura para dar relevancia a sus exposiciones. Pero no solo se explota el valor de estos espacios para exponer en los museos, también en las escuelas de arte se ha probado esta característica. Por ejemplo, en la Escola d'Art i Superior de Disseny de València se realizó en 2018 una instalación aprovechando un gran hueco de proporciones verticales e iluminado cenitalmente en el centro de la escuela, al que vierten todas las plantas. Se trata de un espacio expositivo a disposición de los estudiantes.

B. Arte en atrios de centros comerciales

Se han encontrado numerosos datos de exposiciones suspendidas en atrios de centros comerciales. Primero se expondrán los ejemplos en Le Bon Marché de París. Ai Weiwei en 2016 realizó una exposición con monstruos voladores en el atrio de Le Bon Marché. Fue cuestionado por ser un artista de corte activista, que incluso ha estado encarcelado por el gobierno chino, y al mismo tiempo, no importarle poner su firma al lado de la de un centro comercial. En 2017 Chiharu Shiota realizó la muestra «Where are we going?» que también

ocupaba ese espacio vacío. Edoardo Tresoldi realizó la muestra «Aura» también en este mismo espacio y en 2017, suspendiendo una obra de arquitectura etérea de metal y alambre. La creadora Joana Vasconcelos, en 2019 realizó la muestra «Branco luz», que consistía en grandes valquirias de *crochet* que pendían de ese mismo espacio central. Previamente habíamos podido comprobar que esta artista había expuesto una obra de la misma serie «Valquirias» en el Museo Guggenheim de Bilbao. Así pues, Vasconcelos expone indistintamente en museos y en centros comerciales. Y Oki Sato, más conocido como Nendo, en 2020 intervino en el mismo espacio con unas flores de pétalos móviles. Dicha instalación tenía por título *Ame Nochi Hana*. En definitiva, la apuesta de Le Bon Marché de llevar el arte de vanguardia a su interior es decidida y dota al centro comercial de una renovación imposible de conseguir de otra manera.

Otros ejemplos: en Galeries Lafayette de París, en 2016, la artista coreana Haegue Yang expuso una obra suspendida en el atrio central llamada *Quasi-Pagan Modern*, y también en el mismo marco expusieron Philippe Ramette *The Contemplation* (2014) o Joël Andrianoméarisoa *Le La tour du Monde*. Y los históricos almacenes Liberty de Londres albergaron en su atrio la instalación de Jared Madere titulada *Unconditional Love* en 2017 (aunque tuvo que ser retirada por problemas técnicos). O la artista Rebecca Louise Law, que expuso su obra con flores suspendidas en el centro comercial Bikini de Berlín.

Este fenómeno no solo se detecta en Europa. En el Mall of America, el artista Eric Rieger, conocido como Hottea, realizó en 2017 una instalación en su atrio llamada *Hot lunch* a base de hilos multicolor. En 2019, en el MOA (Mall of America), Christopher Lutter-Gardella creó una instalación para poner en relieve la necesidad de cuidar del medio ambiente. Colgó del atrio 30 mariposas monarca gigantes (especie en declive), junto con 300 mariposas más pequeñas y de diversos tamaños, hechas a partir



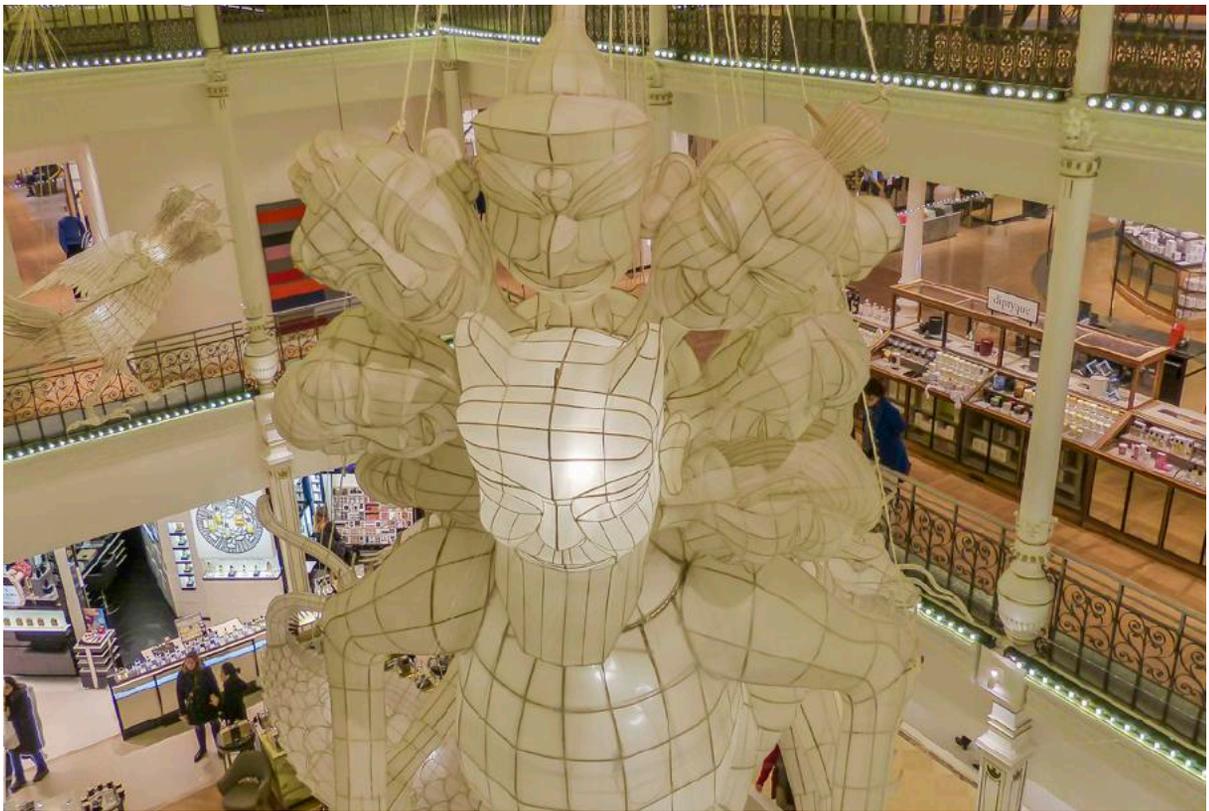
Instalación para las jornadas «Diálogos 2018», en la Escola d'Art i Superior de Disseny de València, 2018. Fotografía: Marina Garcia-Broch Martín.

de materiales reciclados como cucharillas de café. La instalación se tituló *Kaleidoscope*.

En Bangkok el artista Tobias Rehberger, en el centro comercial Siam Center en 2018, realizó una exposición interactiva en el atrio del edificio.

En Tokio, también se encuentran datos. Yayoi Kusama es una artista japonesa que, con más de 80 años de edad, realizó una instala-

ción de calabazas a lunares llamada *Pumpkins* en el atrio del centro comercial de lujo Ginza Six, en el año 2017. Es una artista mundialmente reconocida, que empezó en el Nueva York de Andy Warhol, y que hoy en día sigue trabajando y recibe encargos de empresas como Louis Vuitton para diseñar sus tiendas efímeras o *pop-up stores*.



Exposición de Ai Weiwei en Le Bon Marché, 2016. Fotografía: Yannick Benassi.

Daniel Buren, de quien también hemos citado un ejemplo de su obra expuesta en el atrio del Museo Guggenheim de Nueva York, realizó en Tokio, en el mismo centro comercial Ginza Six en el que expuso Kusama, una instalación suspendida en el atrio llamada *Like a Flight of Starlings* en el año 2018, y estaba compuesta por multitud de banderas triangulares que se asemejaban a una bandada de pájaros. Asimismo en 2018, el artista francés afincado en Tokio Nicolás Buffe realizó para estos mismos grandes almacenes la instalación titulada *Fantastic Gift: The Story of the Kingdom of Winter and the Kingdom of Summer*. Dicha instalación combinó las técnicas de realidad aumentada o AR con piezas suspendidas en el aire de gran tamaño, incluido un elefante de cuatro metros de longitud. En 2019, en el vacío central de Ginza Six, expuso Chiharu Shiota (de quien también hemos mostrado un

ejemplo en Le Bon Marché) la obra *Six Boats*. En ese mismo año, el diseñador finlandés con base en Londres Klaus Haapaniemi realizó la instalación llamada *Astral Sea*, formada por grandes ballenas que flotan sobre las cabezas de los clientes. En 2020, Tokujin Yoshioka suspendió una nube de prismas incoloros. La obra se titulaba *Prismatic Cloud* y en planta ocupaba cuatrocientos metros cuadrados. Todas las obras expuestas en el centro comercial Ginza Six de Tokio están supervisadas por el Mori Art Museum de la capital nipona.

Toda esta gran cantidad de ejemplos de arte enumerados, prácticamente todos ellos fechados en la segunda mitad de la segunda década del siglo XXI, y encontrados en centros comerciales, está evidenciando la aparición de esta nueva tendencia.

Y es más, en Asia, generalmente, los centros comerciales son de nueva creación (no



Exposición de Chiharu Shiota en Le Bon Marché, 2017. Fotografía: Bex Walton bajo licencia CC BY 2.0.

son regenerados como en occidente), y entonces allí ha aparecido una nueva tipología: un híbrido entre museo y espacio comercial. Ya no se trata de que ocasionalmente expongan artistas, como en los ejemplos citados hasta ahora. En esta nueva tipología, permanentemente, coexisten arte y comercio. Es la seña de identidad de estos nuevos centros comerciales, y la característica que los diferencia de otros centros comerciales. Como muestra, en el centro comercial K11 Musea en Shanghái, se suceden ininterrumpidamente exposiciones de artistas. Okuda San Miguel o Vivienne Westwood han mostrado allí sus obras. El estudio People's Architecture Office, por ejemplo, realizó una intervención artística llamada *Golden bubbles* en el atrio. Y en el acceso de dicho centro comercial K11 se puede leer la frase «In art we live», que resume a la perfección dicha simbiosis o fusión entre espacio co-

mercial y museo. El propio nombre del centro comercial, K11 Musea, es la demostración de que es un centro comercial y a la vez museo. El nombre da mucha importancia al uso como contenedor de arte del edificio al incluirlo en la propia denominación. El empleo del centro comercial como museo no es algo secundario, sino que forma parte del ADN del lugar. El término «musea» forma parte de la marca, de la identidad corporativa del centro. Roppongi Hills, en Japón, es otro complejo con este uso mixto, nacido en Asia.

Discusión: Atrios, arte y regeneración de centros comerciales

El atrio, como diseño, sabemos que forma parte de una estrategia actual del «urbanismo» de grandes espacios públicos interiores, válida para regenerar centros comerciales que no



Exposición «Branco Luz» de Joana Vasconcelos, en Le Bon Marché, 2019. © Arthur Weidmann.

funcionan (añadiendo un nuevo atrio en lugar de abandonarlos o demolerlos), o bien para proyectar de nuevos.

Diseñar atrios para remodelar centros comerciales desfasados es parte de una tendencia más amplia llamada *demalling*. Y avanzando más allá en el presente trabajo, constatamos que la tendencia se completa o acentúa, convirtiendo este espacio en una sala de exposiciones de creaciones artísticas de gran formato: instalaciones suspendidas de gran altura. Dichos objetos refuerzan aún más la percepción positiva que tiene el usuario en esa zona del centro comercial. También el arte «humaniza» de este modo los centros comerciales. Dicha tendencia se ha detectado en las redes sociales y en los medios de comunicación, buscando noticias de exposiciones que se hayan realizado en centros comerciales de todo el mundo. Se han localizado numerosos ejemplos, que se han

enumerado en los apartados precedentes. Se demuestra de este modo, que es una tendencia que aflora actualmente, en distintos lugares del mundo al mismo tiempo.

Con los datos recabados, observamos que los museos han sido, en la primera década del siglo XXI, los pioneros en explorar la capacidad de estos espacios vacíos para presentar obras de arte suspendidas. Museos como el Guggenheim de Nueva York, que en su diseño original no habían previsto esta zona como un lugar expositivo, pero que en su cincuenta aniversario han descubierto el potencial de este lugar para ese fin. Y justo después de que los museos hayan descubierto el valor de ese vacío, ya en la segunda década del siglo XXI, notamos una curiosa evolución de esa tendencia: los centros comerciales también están empezando a explotar esos grandes huecos interiores para exponer obras de arte. Todos los ejemplos enu-



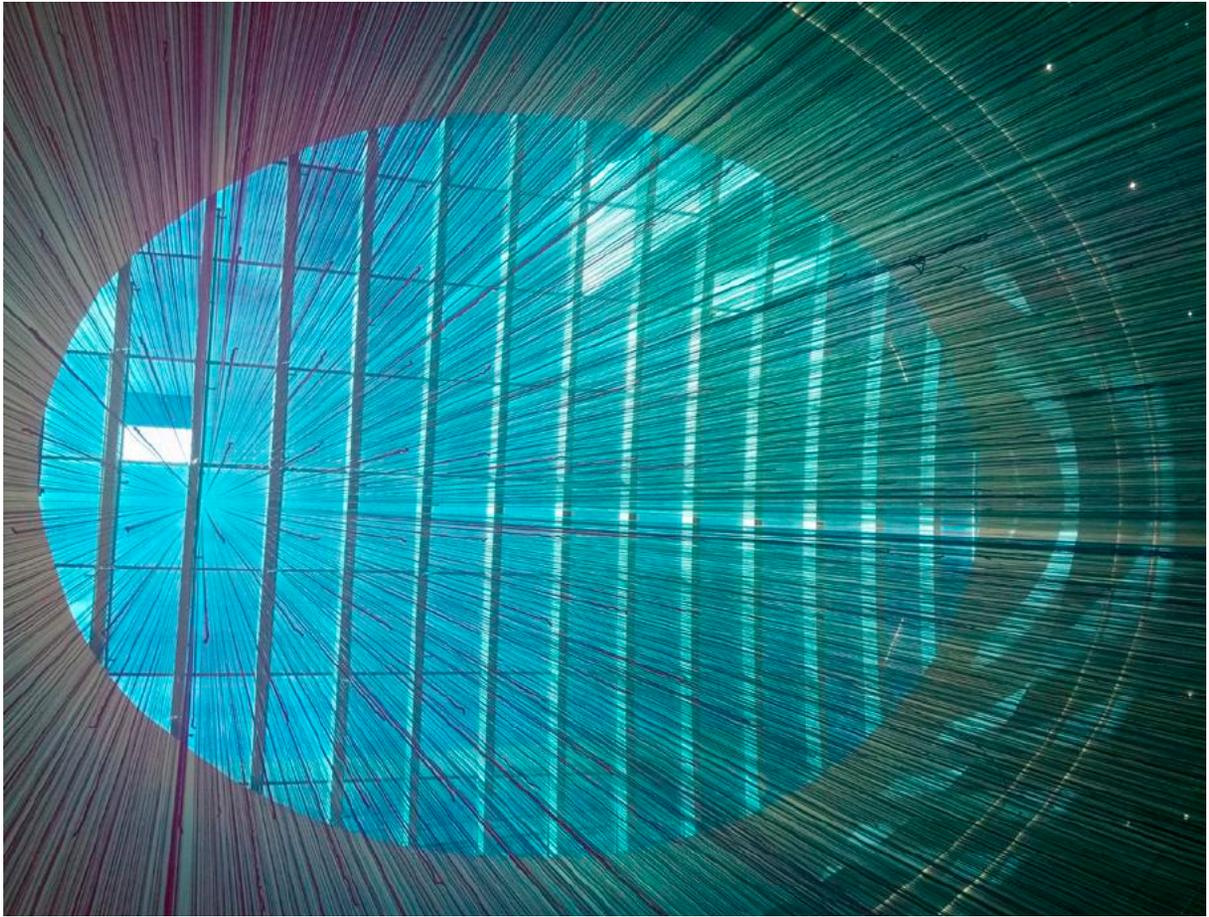
Quasi-Pagan Modern de Haegue Yang, en Galleries Lafayette, 2016. Fotografía: Halley P. Oliveira bajo licencia CC BY-SA 2.0.

merados en la sección de resultados están fechados en ese intervalo temporal, desde 2014 a 2020. Ciertamente, todos los centros comerciales nombrados en este estudio, en los que se está detectando esta novedad, son centros comerciales prestigiosos de grandes capitales, que seguramente están marcando un camino para centros comerciales de tipo medio de capitales menos importantes.

Inmediatamente, se nos plantea la siguiente cuestión: ¿por qué interesa a un centro comercial exponer obras de arte? Pues el fin de un museo es divulgar, pero el de un centro comercial es la venta. Probablemente el centro comercial busca ofrecer una experiencia cultural al visitante, que sentirá que por acudir a un lugar así a comprar no va a ser etiquetado como una persona superficial, sino que se le asociará con características como la sensibilidad o la sofisticación. Este hecho pensamos

que se puede justificar mediante la teoría de la comunicación de Roman Jakobson. Según la misma, para que exista una comunicación, ha de existir los siguientes elementos: emisor, receptor, mensaje, canal, código y contexto. Relacionándola con el hecho que estamos investigando, el emisor sería el dueño o gestor del centro comercial, el receptor los clientes o usuarios, el mensaje consistiría en transmitir la idea de que acudir a un centro de este tipo es una actividad ligada a la cultura, además de a las compras (y que el usuario de un centro comercial puede considerarse alguien culto y sensible por ello), el canal sería el espacio del atrio, el código sería el arte, y el contexto el comercio. Todo esto, independientemente del mensaje que pretenda transmitir el artista mediante su obra.

Enmarcando este hecho en la ciencia general de los signos, la semiótica, podemos explicar



Obra *Hot Lunch* de Hottea (Eric Rieger), en el Mall of America, 2017. Fotografía: Pelennor bajo licencia CC BY-NC-ND 2.0.

que mediante el lenguaje del arte, al significante que es el atrio vestido con esas instalaciones artísticas, se le da un significado. Nos habla acerca del signo que quiere transmitir el gestor del centro comercial: que es un espacio con un estatus, y que visitar un centro comercial no está reñido con la cultura (Llovet, 1979).

Además, el comercio electrónico está siendo la causa de la disminución de las ventas en los centros comerciales, y como consecuencia trae el declive y el abandono de los mismos. Pero si el centro comercial ofrece experiencias reales adicionales que el comercio electrónico virtual no puede ofrecer, de este modo puede enfrentarse con posibilidades de éxito a los gigantes de la venta en línea como Amazon.

Esto se explicaría mediante la mercadotecnia experiencial. Relacionar el hecho de la compra con una experiencia emocionalmente agradable para el usuario, es una técnica para incrementar las ventas. El fin del arte es «tocar» emocionalmente a las personas. Los expertos en *marketing* aprovechan esta característica del arte para convertir la experiencia de compra en algo recordado positivamente por los usuarios, y así seguir ganando clientes fieles o suscriptores a sus marcas, a sus productos y a sus espacios, como los centros comerciales. Esto también está relacionado con la neuroarquitectura, la fenomenología y la arquitectura de los sentidos. El maestro de arquitectos Le Corbusier resumió ya en 1923 esta concepción de la arquitectura en



Instalación artística *Love. Sweet. Life.* de Choi Jeong Hwa, en el centro comercial K11 Musea, 2013. Fotografía: Mark Ho, aa440, bajo licencia CC BY-NC-ND 2.0.

la siguiente cita: «empleas la piedra, la madera y el hormigón y con estos materiales construyes casas y palacios. Eso es la construcción. La ingenuidad en funcionamiento. Pero de repente me llegas al corazón, me haces bien, estoy contento y digo “esto es precioso”. Eso es la arquitectura. El arte entra en escena» (Hyman y Trachtenberg, 1990).

Conclusión

Los centros comerciales son los templos modernos del consumo. Al igual que en siglos pasados las catedrales albergaban las obras de arte de los mejores artistas del momento para impresionar a los fieles, y contaban con espacios de gran altura iluminados con vidrieras, dichos recursos de psicología ambiental siguen siendo válidos hoy en día y han sido

adoptados por los diseñadores de los modernos centros comerciales. Los atrios son la transposición moderna del crucero de una catedral, compartiendo características formales como su gran escala y su iluminación tamizada a través de vidrieras. Además, en la Edad Media, no existían los museos. Una forma de llegar al público de los artistas y su modo de vida era asociarse con la religión y mostrar su obra en los edificios religiosos. De un modo similar, los artistas que exponen en centros comerciales consiguen llegar a un público más amplio que si exponen en un museo. Se trata de una asociación en la que ambas partes salen beneficiadas, el artista y el comerciante.

El arte puede servir para regenerar un espacio comercial obsoleto y volverlo a convertir en un lugar sumamente atractivo, y también, más humano y amable. Así la actividad del co-

mercio se dignifica, y el usuario no siente estar realizando una actividad banal, sino viviendo una experiencia cosmopolita y culta. De este modo se incrementan las visitas a los *malls*, y por ende, las ventas. Así es como se beneficia el comerciante de esta unión con el artista. Y por la otra parte, el centro comercial acerca el arte a las masas, a mayor cantidad de personas de las que acuden a un museo. Ambos, centro comercial y arte, se benefician de esta simbiosis. Los museos pueden encontrar en los atrios un nuevo espacio expositivo externo a su sede principal, pues las colecciones expuestas en el centro comercial pueden estar comisariadas desde los museos, como ocurre en Tokio, entre el centro comercial Ginza Six y el Mori Art Museum.

Los atrios funcionan como elementos centrales de un espacio comercial, lugares que atraen la atención del visitante y que, por lo tanto, pueden mostrar con más énfasis que otros elementos espaciales, y con obras de carácter artístico ayudar a mejorar la experiencia de la visita, hacerla significativa y fomentar incluso el recuerdo de aquel momento vivido. Un atrio de un centro comercial es pues, un espacio expositivo diferente a lo que estamos acostumbrados y que, aunque formalmente y espacialmente sea similar a los atrios de algunos importantes museos, lo que hace distinta la experiencia es el contraste de la coexistencia de arte y comercio.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍ, Andreina (2005) «Mapas mentales y ciudad», *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, 42, 104-113.
- AROLA, Raimon y Lluïsa VERT (2010) «Reflexión sobre la obra que Anish Kapoor realizó en la Tate Modern, como una alegoría del cuerpo nuevo que emerge debajo de las cortezas muertas», *Ars Gravis arte y simbolismo*. Disponible en <https://www.arsgravis.com/marsyas-o-la-vida-pura-de-anish-kapoor/> [Fecha de consulta 13/06/2021]
- AUGÉ, Marc (1993) *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- AZARELLO, Nina (2016) «Rebecca Louise Law suspends a spring garden within Bikini Berlin retail space». Disponible en <https://www.designboom.com/art/rebecca-louise-law-bikini-berlin-flower-garden-03-30-2016/> [Fecha de consulta 19/09/2020]
- BAIRD, Daniel (2005) «The Eye of the Storm: Works in situ by Daniel Buren», *The Brooklyn Rail critical perspectives on arts, politics and culture*. Disponible en <https://brooklynrail.org/2005/05/art/the-eye-of-the-storm> [Fecha de consulta 13/06/2021]
- BLOOMINGTON, Mn, (2019) «Mall of America unveils large-scale butterfly art installation created from waste-stream materials on Earth Day», en *Meet Minneapolis City by Nature*. Disponible en <https://www.minneapolis.org/media/news-releases/mall-of-america-unveils-large-scale-butterfly-art-installation-created-from-waste-stream-materials-on-earth-day/> [Fecha de consulta 13/06/2021]
- DOMAGE, Marc (2014) «For the event “Vitrines sur l’Art”, Galeries Lafayette invite artist Philippe Ramette to imagine a work for the cupola of the department store». Disponible en <http://www.galeriedesgaleries.com/en/art-culture/la-contemplation-de-philippe-ramette> [Fecha de consulta 7/12/2020]
- ERGUN KOKAILI, Buket (2010) *Evolution of shopping malls: recent trends and the question of regeneration*, Çankaya University. Disponible en https://www.academia.edu/299926/EVOLUTION_OF_SHOPPING_MALLS_RECENT_TRENDS_AND_THE_QUESTION_OF_REGENERATION [Fecha de consulta 7/12/2020]
- GARCIA-BROCH, Marina; ASENSIO, Isabel y Jaume GUAL (2020) «Zones of interest in new and old shopping malls analyzed through cognitive maps with students as co-inquirers. The atrium as a renewal solution for malls», *Proceedings of Edulearn20 Conference*, 7448-7455.
- GOLLEDGE, Reginald G. (ed.) (1999) *Wayfinding behavior: Cognitive mapping and other spatial processes*, Baltimore y Londres: JHU Press.

- GREEN, Jordan (2019) «GINZA SIX Unveils a New “Astral Sea” Art Installation for the Festive Season», *Tokio Weekender*. Disponible en <https://www.tokyoweekender.com/2019/11/ginza-six-unveils-a-new-astral-sea-art-installation-for-the-festive-season/> [Fecha de consulta 13/06/2021]
- HYMAN Isabelle y Marvin TRACHTENBERG (1990) *Arquitectura de la prehistoria a la postmodernidad*, Madrid: Akal.
- JAKOBSON, Roman (1976) *Metalanguage as a linguistic problem*, Budapest: Akadémiai Nyomda
- KOSTOF, Spiro (1995) *A history of architecture: settings and rituals*, New York: Editorial Oxford
- LLOVET, Jordi (1979) *Ideología y metodología del diseño*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- LYNCH, Kevin (1960) *The image of the city*, Massachusetts: MIT Press.
- MARTÍNEZ, Samuel (2020) «El no-lugar o cómo las ciudades carecen de identidad», en *El Diario.es*. Disponible en https://www.eldiario.es/red/que-es/no-lugar-ciudades-carecen-identidad_1_6376670.html [Fecha de consulta 2/12/2020]
- R.D.B. «Like a Flight of Starlings installation by Daniel Buren, Tokyo-Japan», en *Retail Design Blog*. Disponible en <https://retaildesignblog.net/2018/04/10/like-a-flight-of-starlings-installation-by-daniel-buren-tokyo-japan/> [Fecha de consulta 13/06/2021]
- RUOTOLO, Francesco y Ineke J.M. VAN DER HAM (2019) «Putting emotions in routes: the influence of emotionally laden landmarks on spatial memory», *Psychological research*, 83(5), 1083-1095.
- TANGUY, Laurent (2019) «How art saves the malls: lessons from China». Disponible en <https://jingdaily.com/art-malls-lessons-china/> [Fecha de consulta 20/09/2020]
- VICENTE, Alex (2016) «Ai Weiwei en la catedral del comercio», en *El País*. Disponible en https://elpais.com/cultura/2016/02/08/actualidad/1454919907_410592.html [Fecha de consulta 19/09/2020]
- WITTKOWER, Rudolf (2007) *La escultura: procesos y principios*, Madrid: Alianza Editorial.
- ZEBALLOS, Carlos (2010) «Wright: Museo Guggenheim, Nueva York», *Mi moleskine arquitectónico: notas al paso de un recorrido*. Disponible en <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2010/04/wright-museo-guggenheim-nueva-york.html> [Fecha de consulta 13/06/2021]
- Zevi, Bruno (1948) *Saper vedere l'architettura*, Turín: G. Einaudi.

REFERENCIAS FOTOGRÁFICAS

- GERARD, Dalmon/Neogejo (ca. 2011) Obra de Maurizio Cattelan en el Guggenheim de Nueva York [Fotografía 1]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/neogejo/6366233635/in/photostream/>
- Carolina/C-Monster (ca. 2013) Gutai Art Ensemble en el Guggenheim de Nueva York [Fotografía 2]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/arte/8762382648/sizes/l/>
- SHI, Faye, @camelliafay (ca. 2017) Muestra Art and China en el Guggenheim de Nueva York [Fotografía 3]. Recuperada de <https://www.instagram.com/p/BaQHV2OBZcD/?igshid=orijeoernsug>
- MORRIS, Tom (ca. 2007) Obra de Carsten Höller en la sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres [Fotografía 4]. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tate_Modern_slide_DNA.jpg
- GARCÍA-BROCH, Marina (ca. 2018) «Instalación para las jornadas Diálogos 2018, en la EASD Valencia». [Fotografía 5].
- BENASSI, Yannick (ca. 2016) Exposición de Ai Wei Wei en Le Bon Marché [Fotografía 6]. Recuperada de <https://flic.kr/p/EcwqDz>
- WALTON, Bex (ca. 2017) Exposición de Chiharu Shiota en Le Bon Marché [Fotografía 7]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/bexwalton/32450722464>
- WEIDMANN, Arthur (ca. 2019) Exposición de Joana Vasconcelos «Branco Luz» en Le Bon Marché [Fotografía 8]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/140546367@N07/33538650638/>
- OLIVEIRA, Halley P. (ca.2016) Exposición de Haegue Yang «Quasi Pagan Modern» en Galeries Lafayette [Fotografía 9]. Recuperada de <https://flic.kr/p/2edvaY4>
- THEfunkyman JULIEN (ca.2014) Exposición de Philippe Ramette «The Contemplation», en Galeries Lafayette [Fotografía 10]. Recuperada de <https://flic.kr/p/oHHEcr>
- Pelennor (ca. 2017) Obra «Hot Lunch» de Hottea (Eric Rieger) en el Mall of America [Fotografía 11]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/pelennor/36325001630/>
- Ho, Mark/Aa440 (ca. 2013) «Love. Sweet. Life». Instalación artística de Choi Jeong Hwa en el centro comercial K11 Musea [Fotografía 12]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/aa440/8561390614/>

Recibido el 14 del 6 de 2021

Aceptado el 4 del 11 de 2021

BIBLID [2530-1330 (2021): 70-87]



Guijosa - Anciano del pueblo

Guijosa. Tipo aldeano. Fondo Fotográfico Tomás Camarillo. Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara. Diputación Provincial.

UN MUSEO «ÚNICO EN SU CLASE»: VICISITUDES DE LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE TOMÁS CAMARILLO

*A «ONE-OF-A-KIND» MUSEUM: VICISSITUDES OF
THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF TOMÁS CA-
MARILLO*

Víctor Iniesta Sepúlveda
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen Desde el siglo XIX, numerosas iniciativas emplearon la fotografía para registrar el patrimonio cultural. Los acervos resultantes de aquellas campañas fueron integrados, entre otras instituciones, en museos. Pero, dada la singularidad de estas colecciones iconográficas, también se crearon otros centros ex profeso para su conservación: los museos fotográficos, espacios para organizar, exhibir y dar sentido a aquellas imágenes. En este artículo se analizará el Museo Fotográfico Provincial Tomás Camarillo de Guadalajara, que primero estuvo instalado en un domicilio particular, y tras años de reivindicaciones, por fin fue avalado por la Administración provincial. El valor estético y el interés documental de las instantáneas favoreció que, entre otras aplicaciones, se fomentara su uso como recurso turístico. En definitiva, se trató de preservar y visibilizar un patrimonio fotográfico apenas valorado, décadas antes de que el medio, ya reconocido como disciplina artística, se integrara en galerías, museos de arte contemporáneo y otras instituciones.

Palabras clave Museos fotográficos, Tomás Camarillo, Guadalajara (España), patrimonio fotográfico, turismo.

Abstract Since the 19th century, numerous initiatives have used photography to record cultural heritage. The collections resulting from those campaigns were integrated into museums among other institutions. However, given the uniqueness of these iconographic collections, other centers were also created expressly for their preservation –museums of photography as spaces that organize, exhibit and give meaning to such images–. This article will analyze Tomás Camarillo Provincial Photographic Museum in Guadalajara, which was first placed in a private home and, after years of claiming, was finally endorsed by the provincial Administration. The aesthetic value and documentary interest of snapshots favored their use as a tourist resource among other applications. In short, an attempt was made to preserve and make visible a barely valued photographic heritage, decades before this field –already recognized as an artistic discipline– became part of galleries, contemporary art museums and other institutions.

Keywords Museums of Photography, Tomás Camarillo, Guadalajara (Spain), Photographic Heritage, Tourism.

Este trabajo se ha realizado gracias a un contrato predoctoral para la formación de personal investigador en el marco del Plan Propio de I+D+i de la Universidad de Castilla-La Mancha, susceptible de cofinanciación por el Fondo Social Europeo. También se enmarca en las líneas del Grupo de Investigación Confluencias (GI20173898) y forma parte del proyecto de investigación científica «Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha», SBPLY/19/180501/000253, cofinanciado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y por la Unión Europea a través del Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

De fotografías y museos

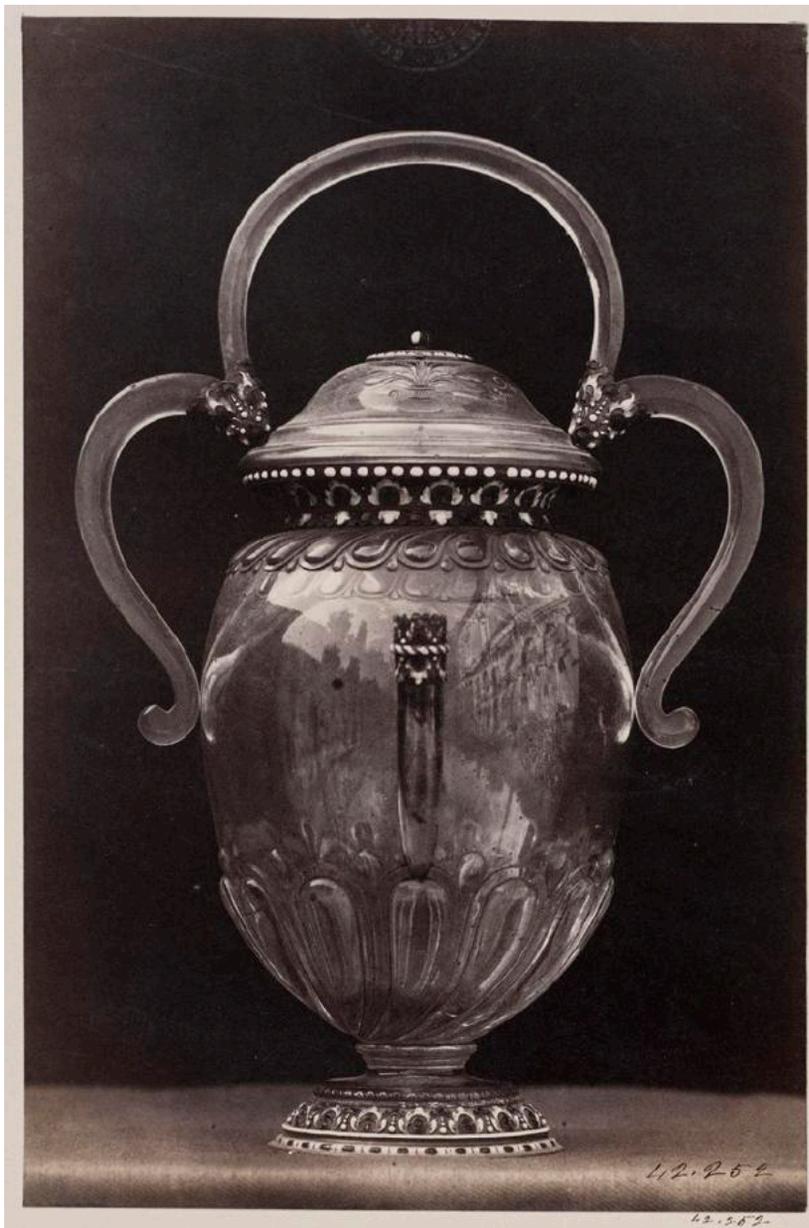
La considerada como primera irrupción de la fotografía en el museo, ya legitimada como disciplina artística y como forma de expresión estética, tuvo lugar en la exposición temporal en el Museum of Modern Art de Nueva York de 1937. El catálogo de la muestra dio lugar a la publicación de la emblemática *Historia de la fotografía* por Beaumont Newhall. La traducción al español llegó décadas más tarde (Newhall, 1983), una demora que evidenciaba el estado embrionario de la historia de la fotografía en el país (Vega, 2007). El retraso no era solo en el plano académico, sino que también hubo que esperar hasta los años setenta y ochenta para que el medio se abriera paso en festivales, galerías de arte, instituciones culturales y museos. En medio de una anhelada efervescencia cultural, también hubo iniciativas dedicadas a la fotografía en exclusiva, como el Centre Internacional de Fotografia Barcelona, un proyecto pionero que favoreció de manera especial la normalización de la cultura fotográfica, a pesar de su breve trayectoria (Ribalta y Zelich, 2011).

No obstante, los criterios para que las fotografías fueran asumidas por aquellas iniciativas eran bastante restrictivos. La persistente defensa de la artisticidad del medio fotográfico fue una estrategia para reivindicar esa visibilidad, y en consecuencia se escogieron imágenes con planteamientos esteticistas o avaladas por una autoría determinada. Esta primacía, justificada por un cuestionable criterio de calidad, desplazaba a un segundo plano instantáneas con valores testimoniales o documentales, y marginaba la producción de autores *amateurs* y anónimos (Rosón, 2016).

Con todo, la acogida de la fotografía artística en el museo no fue una novedad, ni en los años treinta en Nueva York, ni en la Transición española. En realidad, el interés de estas instituciones por el medio se remonta a pocos años

después de su invención, a mediados del siglo XIX, reconocida su potencialidad para registrar objetos de manera fidedigna. Entre los primeros museos interesados en incorporar fotografías a sus colecciones, cabe destacar el Victoria and Albert Museum, entonces llamado South Kensington. En este caso, a diferencia de los ejemplos citados, no solo interesaban los tirajes con planteamientos esteticistas, como las composiciones de Julia Margaret Cameron, sino también otros artefactos fotográficos, empleados como documentos gráficos y recursos pedagógicos (Haworth-Booth y McCauley, 1998). En efecto, los conservadores del museo de Londres mandaron fotografiar sus colecciones, pero también enviaron a comisionados a tomar vistas de objetos de artes decorativas de diferentes partes del mundo, con el fin de proporcionar modelos a los estudiantes de diseño. Fruto de uno de esos encargos, Jane Clifford hizo más de 130 fotografías del Tesoro del Delfín, pertenecientes al Museo Nacional del Prado. La fotógrafa mantuvo los negativos para vender más copias a otras instituciones, igualmente interesadas en obtener aquellas reproducciones, como el Göteborgs Konstmuseum (Gontemburgo, Suecia) o el propio museo madrileño (García Felguera, 2020: 279-80).

En todo caso, aunque las fotografías eran recepcionadas en los servicios de documentación de los museos, se exhibían en pocas ocasiones. Excepcionalmente, aparecieron en muestras de relevancia, como la Exposición Histórico-Americana y la Histórico-Europea, organizadas en 1892 para conmemorar el IV centenario del descubrimiento de América, en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales. Al año siguiente, los mismos fondos fueron refundidos en la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica. Los países participantes remitieron obras de arte, objetos arqueológicos, cartografía y maquetas, pero también se expusieron positivos y reproducciones fotomecánicas que, entre otros motivos, representaban vistas, mo-



Jane Clifford, *Vaso de cristal con piquera y asa trebolada*, h. 1863. Victoria and Albert Museum, London.

numentos, manuscritos, excavaciones arqueológicas o tipos (Rodrigo, 2018).

Ante todo, las fotografías eran expuestas como representaciones de objetos difíciles de trasladar a la muestra. Lo mismo sucedió en la temporal celebrada en el Prado por el tercer centenario de Velázquez, en 1899, donde, junto a los cuadros conservados en la pinacoteca, se instalaron reproducciones de las obras

de museos extranjeros (Matilla, 2000). Así, las copias, realizadas por la casa francesa Braun, complementaban a las pinturas y permitían ampliar la retrospectiva del autor¹.

Por supuesto, los museos no fueron las únicas instituciones interesadas en adquirirlas. Las

¹ Agradezco a Beatriz Sánchez Torija, del Gabinete de Dibujos, Estampas y Fotografías del Museo Nacional del Prado, que me haya proporcionado estas referencias.



Expositores con fotografías donadas por el bey de Túnez. Sala III de la Exposición Histórico-Europea, 1892. Museo Arqueológico Nacional.

bibliotecas, los archivos, las Administraciones públicas y las colecciones privadas también las incorporaron a sus fondos documentales con propósitos parecidos. Pero, en este caso, interesan aquellas iniciativas centradas en exclusiva en la formación de acervos fotográficos. En otros casos, pese a su disolución como entidad, dieron lugar a instituciones dedicadas a la imagen, como el Musée de l'Elysée, en Lausana, Suiza (Lacoste, Corsini y Lugon, 2015). Por otro lado, otras colecciones con planteamientos similares no fueron denominadas «museos» sino «archivos», como Les Archives de la Planète, un excepcional acervo de autocromos tomados por todo el mundo, a instancias del mecenas Albert Kahn (Perlès, 2019).

También recibieron la denominación figurada de «museo» o «museos en papel», los álbumes publicados por fascículos, adquiridos bajo suscripción, compuestos por láminas de retratos de personajes ilustres, como el *Museo Iconográfico* de Kaulak (Sánchez Vigil, 2021: 293-96), o, en mayor medida, de vistas de ciudades y obras de arte, como el *Museo Fotográfico* de Suárez en Madrid o el de Casiano Alguacil en Toledo, más adelante titulado *Monumentos Artísticos de España*. Asimismo, en este último caso, también el establecimiento del fotógrafo era conocido como «Museo Fotográfico» (Sánchez Torija, 2018: 30-34, 283-84).

Precisamente en relación con la producción de este autor toledano, conviene subrayar



Casiano Alguacil, *Alcázar de Toledo*. *Monumentos Artísticos de España*, 1870. Biblioteca Nacional de España.

la singularidad de un museo de fotografías pionero en España. En 1908, cuando Alguacil era ya anciano, unos vecinos, conscientes de la relevancia de preservar su herencia, firmaron una petición para que se creara un museo en las casas consistoriales. Asimismo, pidieron que fuera el propio autor quien instalara y custodiara las imágenes por una pequeña cantidad de dinero, que más adelante fue incrementada a cambio de que donara los negativos de los monumentos toledanos. Así, el Museo Artístico-Fotográfico, constituido por más de 300 positivos, se ubicó en la galería alta del ayuntamiento y fue inaugurado en 1909. La exposición de fotografías toledanas ejercía como espacio de encuentro y como escenario

de actos institucionales, aunque la instalación no fue permanente y estuvo condicionada por los vaivenes de la actividad cultural de la ciudad (Sánchez Torija, 2018: 345-59).

Además de los positivos expuestos, el Museo Artístico-Fotográfico estuvo compuesto por los clichés donados al municipio. Después de la muerte del autor, dos profesionales estuvieron interesados en hacerse cargo de la conservación y catalogación del archivo fotográfico, pero también en conseguir un permiso de reproducción de los negativos y así obtener un beneficio económico. El Ayuntamiento desestimó sendas peticiones y mantuvo que designaría a un técnico ex profeso. En efecto, la catalogación fue encomendada más adelante a un funcionario y



Tomás Camarillo tomando vistas en Sigüenza. Fondo Fotográfico Tomás Camarillo. Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara. Diputación Provincial.

encargó un armario *ad hoc* para guardar los vidrios (García Ruipérez, 2018).

Las fotografías de Tomás Camarillo, al servicio del patrimonio

El de Casiano Alguacil es, indudablemente, un precedente del Museo Fotográfico Provincial Tomás Camarillo. Como su homólogo toledano, el museo de Guadalajara fue conformado a partir de los materiales cedidos por un solo autor que, de hecho, dio nombre a la institución. En este sentido, resulta pertinente realizar una aproximación sucinta a la producción fotográfica de este *amateur*, a las vicisitudes de su colección de imágenes y a los usos de sus clichés, con el fin de comprender los objetivos y las aplicaciones de la iniciativa museal, emprendida tras la muerte del fotógrafo.

Tomás Camarillo Hierro (1879-1954), natural de Guadalajara, hizo fotografías, películas y libros durante la primera mitad del siglo xx para reivindicar los atractivos de su tierra natal. Creció en una familia humilde y su difícil situación económica le empujó a trabajar desde pequeño en Madrid, en condiciones muy precarias. De vuelta a su ciudad, ejerció diferentes profesiones, hasta que consiguió el dinero suficiente para invertir en la instalación de un quiosco y, más adelante, de un establecimiento comercial, con el que alcanzó una posición acomodada (Ruiz y Aguilar, 2001). En su negocio, entre otros artículos, vendía material fotográfico y cinematográfico para aficionados, en una época en la que la distribución de estos productos se generalizaba en las ciudades españolas (Carrero, 2001: 84). El manejo cotidiano de aquellas novedades y las estrategias



Ruinas del claustro del monasterio de Santa María de Óvila. Fondo Fotográfico Tomás Camarillo. Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara. Diputación Provincial.

diseñadas para su promoción hicieron que, de manera autodidacta, se familiarizara con estas actividades. Entre las primeras manifestaciones, datadas en los años veinte, hay fotografías de las audiciones de radio que realizaba por los pueblos de la provincia de Guadalajara para promocionar la venta de receptores; así como películas, filmadas en paso profesional y proyectadas en los cines de la capital alcarreña, para publicitar las cámaras, cintas y proyectores para *amateurs* (Ruiz, 2009).

Ese recorrido por los pueblos, iniciado en principio con una intención publicitaria, hizo que el aficionado descubriera la riqueza cultural de su provincia. Fascinado por monumentos, obras de arte y paisajes prácticamente incógnitos, llevó a cabo una documentación exhaustiva, con el propósito de divulgar los bienes patrimoniales de un territorio que, aun-

que cerca de Madrid, presentaba un empobrecimiento notable, fagocitado por una profunda crisis demográfica (Calero e Higuera, 2008: 167-69). Asimismo, a excepción de las comunicaciones que atravesaban la campiña del Henares y el páramo de la Alcarria, existía una precaria red viaria, con el consecuente aislamiento entre los pequeños núcleos de población, más aún en las comarcas con un relieve más accidentado. Con todo, como aseguró en una entrevista (Antón, 1943) y en sus memorias (Camarillo, 1950: 157), unas burlas escuchadas en Madrid sobre la provincia y sus habitantes hicieron que, por iniciativa propia, fotografiara de manera extensiva el territorio circundante a lo largo de más de dieciséis años, en su tiempo libre durante los fines de semana.

Además, ese empeño personal estuvo animado por la influencia de su amigo, Francis-

co Layna Serrano (Pradillo, 2005: 102-9). Este joven historiador asumió un intenso compromiso intelectual para con su provincia a raíz del expolio del monasterio de Santa María de Óvila por el magnate William Randolph Hearst. Otorrinolaringólogo de profesión y residente en Madrid, Layna presenció con resignación la ineficacia de las instituciones ante la desaparición del cenobio (Merino y Martínez, 2012). Después de informar, sin éxito, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y a la de la Historia, ni siquiera la declaración de Monumento Nacional, concedida por el Gobierno de la Segunda República en 1931, consiguió frenar ni revertir aquel desmán. Para constatar aquellas vicisitudes, escribió una monografía sobre el monumento (Layna, 1932). En una fotografía de Camarillo, la bandera republicana, o al menos el asta de la que pendió, aparece sobre la espadaña del antiguo templo, mientras tres personas sentadas en sillares contemplan melancólicas un panorama desolador.

El fotógrafo, reafirmado por el historiador, con el que comenzó a colaborar, era consciente de la vulnerabilidad de ese patrimonio histórico-artístico. Asimismo, hay que sumar que a principios de siglo hubo un temor generalizado por la desaparición de los testimonios del pasado ante la irrupción de la modernidad. Los resquicios de la tradición, como las fiestas populares o la indumentaria regional, parecían amenazados por una homogeneización de las costumbres. Así, una tendencia fotográfica en España prestó atención a estas manifestaciones en riesgo de desaparición, para que así permaneciera al menos un registro visual (Martínez, 2008: 62-63).

En este sentido, el propio Camarillo, desde una perspectiva conservadora, comentaba con reproche los cambios en el urbanismo, las formas de socialización o la moda femenina (Camarillo, 1950: 26-36). En todo caso, no hay que presuponer al fotógrafo como una

persona contraria al progreso tecnológico, puesto que recurre, de hecho, a los aparatos más modernos para capturar imágenes de la realidad circundante. La regencia del comercio le mantuvo en contacto con las últimas novedades, como confirma un seguimiento de la publicidad del establecimiento en la prensa. En consecuencia, dada su accesibilidad a un amplio catálogo de productos, es probado que experimentó con diferentes formatos y procedimientos. Asimismo, manejó otros medios, como la radio, y condujo un Ford T, con el que recorrió todo el país. Por otro lado, en varias instantáneas adquieren protagonismo las obras públicas, las infraestructuras y las vías de comunicación, además del propio vehículo. En última instancia, el testimonio oral de su sobrina Julia Sánchez confirma su fascinación por los medios de transporte: «Si me tocara el gordo de la Lotería, me compraría un avión y estaría todo el día viajando» (Aguilar, 2001: 7).

Eventualmente, retrató a personas, pero no fueron una prioridad, como manifestaba una vecina de Arbeteta llamada Honora Costera que, junto a unas amigas, pidió al operador que las retratara. Pero Camarillo respondió: «Nenas, cuánto lo siento; las placas que llevo son exclusivas para retratar otras bellezas que algún día sabréis darles el valor que hoy no comprendéis. Otro día que por aquí vuelva prometo retrataros. Hoy no puede ser» (*Nueva Alcarria*, 1947). En este caso no cumplió su palabra, pero entre sus imágenes se descubren algunos retratos que parecen satisfacer una petición expresa. No obstante, al margen de esos atisbos de modernidad y de un menor conjunto de retratos, es evidente que la cámara del aficionado prestó atención, ante todo, a edificios históricos, manifestaciones artísticas y paisajes.

La colección iconográfica adquiere más prestancia si se tiene en cuenta que las iniciativas públicas de inventariado de los bienes histórico-artísticos quedaron inconclusas y,



Almiruete. Iglesia. Imágenes antiguas. Fondo Fotográfico Tomás Camarillo. Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara. Diputación Provincial.

en consecuencia, resultaron ineficaces como instrumentos de conservación preventiva. El Catálogo Monumental de España fue encomendado por la Administración del Estado a diferentes autores, a quienes les correspondía elaborar el volumen de cada provincia. El de Guadalajara fue encargado a Juan Catalina García López, cronista oficial, miembro de la Real Academia de la Historia y director del Museo Arqueológico Nacional. La asignación fue en 1902 y el Catálogo debería haber sido resuelto en ocho meses, pero al finalizar ese periodo pidió una prórroga de cuatro más, dada la extensión del territorio, «con muchos pueblos y pocas vías de comunicación». La fecha límite fue incumplida en sucesivas ocasiones y, tras alguna advertencia, entregó el manuscrito al Ministerio de Instrucción Pública en 1906 (López-Yarto, 2010: 22-23).

El Real Decreto de 14 de febrero de 1902 establecía que el texto debería ir acompañado de «planos, dibujos y fotografías de los [monumentos] que por su novedad o importancia lo requieran»². La inclusión de la referencia visual constituía un avance en la legislación española, y en este sentido hubo trabajos encomiables. Pero esta prescripción fue obviada en los casos de Guadalajara, Córdoba y Huesca. Al parecer, el autor había sido relegado de esa obligación por el Ministerio, y la comisión responsable prefirió no evaluar el trabajo, puesto que el mismo comisionado formaba parte de ella. En 1916, la Dirección General de Bellas Artes propuso que se continuaran los trabajos del ejemplar guadalajareño, pero no consta que se llevara a cabo (López-Yarto, 2010: 22-23).

² Real Decreto de 14 de febrero de 1902, *Gaceta de Madrid*, n.º 49, 18 de febrero de 1902, p. 734.

Así, en buena medida, la empresa particular de Camarillo finalmente satisfizo una necesidad que debería haber sido cubierta por el trabajo de un historiador de reconocido prestigio y que, frustrada e inconclusa, tampoco fue resuelta por las instituciones públicas responsables. Ante esa falta, la excepcionalidad y la rigurosidad del repertorio visual aportado por el *amateur* fueron apreciadas por varios investigadores, que recurrieron a los clichés para ilustrar sus artículos sobre arte e historia. Las reproducciones fotomecánicas aparecieron, por ejemplo, en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* o en *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*. En un ámbito más divulgativo, y también en menor medida, las fotografías también fueron difundidas en prensa, en artículos de cariz cultural.

El Museo Camarillo, de la casa al palacio

En los años treinta, prácticamente terminada la colección iconográfica, Francisco Layna, conocedor de las posibilidades documentales de las fotografías de su colega, ya había previsto escribir una obra ilustrada sobre la provincia (Layna, 1933a). El cronista oficial de la provincia, que también hacía fotos para sus estudios históricos, supo apreciar el valor del acervo reunido por su amigo (Ruiz y Martos, 2008). Paralelamente, hizo notar la pertinencia de un museo que atesorara los restos arqueológicos y artísticos en riesgo de deterioro o expolio (Layna, 1933b). El de Guadalajara era el museo provincial más antiguo de España, creado en 1838, pero sus bienes se habían dispersado tras varios cambios de sede (Bolaños, 1997: 200-201). Desafortunadamente, los proyectos no salieron adelante y la Guerra Civil paralizó esta empresa cultural. Acabada la contienda, recuperó aquella propuesta y presentó una memoria al Patronato para el Fomento de Museos, Bibliotecas y Archivos instituido por el bando

sublevado. Entre las proposiciones, planeaba que dentro del futuro museo hubiera una sala

Donde pueda conocerse la región a través de tales fotografías, así como su riqueza artística; advirtiendo que esa colección (ampliable con lo aportado por otras personas) tiene un valor extraordinario para los fines de que hablamos; ya que muchos de los edificios o joyas artísticas reproducidos no existen por haberlos destruido la barbarie marxista; dado el acendrado patriotismo regional del Sr. Camarillo, seguramente no hallaríamos por su parte sino facilidades³.

Efectivamente, el propio fotógrafo, que también fue propuesto como integrante del Patronato, ofreció depositar la colección de fotografías, como consta en las actas del organismo, aunque después no se hiciera ninguna gestión al respecto⁴. La colección había alcanzado un estado muy avanzado antes de 1936, pero, acabada la guerra, el aficionado continuó unos años más con sus expediciones fotográficas durante los días festivos. Terminada la labor, a principios de 1943, las copias convenientemente enmarcadas llenaban las paredes de su domicilio, en el número 9 de la calle de Luis de Lucena. Camarillo, orgulloso del resultado obtenido, editó una serie de tarjetas postales con vistas del interior de su casa y ofreció una entrevista en el semanario provincial para invitar a sus conciudadanos a visitarla (Antón, 1943).

Por su parte, el cronista provincial aprovechó esa visibilidad para recuperar los planes paralizados y organizar una exposición en Madrid, que despejaría los prejuicios sobre la provincia y permitiría que un público más

³ Archivo Histórico Provincial de Guadalajara (AHPGU), *Patronato Provincial para el Fomento de Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos*, CM-2. Memoria que al Patronato para el Fomento de Museos, Bibliotecas y Archivos de Guadalajara presenta el vocal del mismo Patronato y Cronista de la provincia Francisco Layna Serrano, referente a los futuros Museo y Archivo Histórico provincial. Madrid, 16 de noviembre de 1939, p. 5.

⁴ AHPGU, *Patronato Provincial para el Fomento de Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos*, CM-2. Acta 5 diciembre de 1939.



Casa Camarillo, despacho. Tarjeta postal.



Casa Camarillo. Exposición fotográfica en el domicilio del autor, 1944. Tarjeta postal, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha.

amplio reconociera su valor. El doctor Layna, afincado allí por motivos profesionales, resolvió las gestiones previas ayudado por sus contactos en la ciudad, y también consiguió la ayuda de la Diputación. La muestra tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 2 al 20 de junio de 1944, y obtuvo el reconocimiento del público y de la crítica. Las principales cabeceras hicieron una reseña de la exposición, y las autoridades nacionales aplaudieron el esfuerzo de los dos alcarreños.

En un primer momento, se había planteado que la exposición se celebrara antes en Guadalajara, pero al final solo se hizo una réplica de esta en el Instituto Brianda de Mendoza, en octubre de ese año, con motivo de las fiestas, durante tres días. Los propios guadalajareños apenas apreciaron y reconocieron el esfuerzo

realizado, a diferencia de los halagos recibidos unos meses antes en Madrid. En un escrito posterior, se decía de aquella muestra que, más que un homenaje, «se caracterizó por su cortés frialdad» (Layna, 1967).

Pese a la indiferencia de sus conciudadanos, el historiador y el fotógrafo persistieron en sus inquietudes. Tras considerar la buena acogida en Madrid, dedicaron sus esfuerzos a realizar una muestra permanente en formato de libro (Layna, 1945), para que el trabajo realizado no se quedara en una experiencia efímera y que, de paso, estuviera al alcance de más personas. La elaboración atravesó dificultades y sufrió atrasos por la carestía de equipamientos y materiales en la imprenta, pero finalmente el álbum fotográfico salió a la luz, bajo el título *La provincia de Guadalajara. Descripción fotográfica de sus comarcas* (Layna, 1948).



Casa Camarillo. Un detalle de la exposición. Tarjeta postal.

Entre tanto, la colección había regresado al domicilio de su artífice, ya conocido como Museo Camarillo. En 1949, apareció un artículo firmado por una persona que, desconocedora de los atractivos de la ciudad, preguntaba a los oriundos qué visitar. Lamentaba que no le hubieran indicado el museo de fotografías de Tomás Camarillo, «verdadera joya artística bien digna y merecedora de admirarse», formada por «cientos y cientos» de fotografías. A su juicio, era «de lo primero que se debía admirar», puesto que la contemplación de las imágenes resultaría un estímulo para acudir a los sitios fotografiados. Llama la atención que, antes que a los turistas nacionales y extranjeros, se recomendara encarecidamente a los propios alcarreños que lo visitaran, con el fin último de admirar su tierra y enorgullecerse de ella (Vicente, 1949). El propio fotógrafo

hacía un llamamiento parecido en una guía de viajes donde, tras describir los monumentos de la ciudad, invitaba al turista a visitar la «Casa Camarillo», donde sería recibido por él mismo «con la mayor atención que sabe guardar a cuantas personas visitan su domicilio» (Camarillo, 1952: 15).

Con todo, el autor manifestó en contadas ocasiones su intención de ceder desinteresadamente las fotografías para que pudieran ser admiradas en un lugar apropiado. Entre los posibles espacios barajados, había sugerido el edificio de la Diputación (Vicente, 1949). Pero en 1951, a propósito de la declaración de la capilla de Luis de Lucena como Monumento Nacional, Layna propuso su aprovechamiento como sala de exposición permanente de las fotografías. Era fundamental hallar un uso para mantener el edificio, ya que la salvaguardia



Capilla de Luis de Lucena, espacio propuesto por Francisco Layna para la instalación del museo de fotografías. Fondo Fotográfico Tomás Camarillo. Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara. Diputación Provincial.

jurídica no serviría de nada si no se le proporcionaba una finalidad práctica. Para ello, estimaba que el espacio reunía las condiciones mínimas y que el proyecto resultaba sencillo y factible. Con absoluta precisión, preveía que en la capilla podrían colgarse unas 200 fotografías, y más de 400 en la estancia superior que, pese a la escasa altura, presentaba una buena iluminación. Por supuesto, presuponía que el fotógrafo, las Administraciones y las instituciones implicadas favorecerían la ejecución del plan (Layna, 1951).

Pero Camarillo le respondió por carta para explicarle con franqueza su desacuerdo con aquel plan. Entre otras razones, argüía que la subida a la planta superior no presentaba una buena accesibilidad y que habría que contar con una persona que abriera el edificio. Preocupado por el paradero de su obra, conside-

raba que la Diputación era un lugar idóneo. El ala izquierda de la planta baja había quedado despejada después del traslado de la Audiencia, y el cambio de los servicios del ala derecha a un nuevo edificio parecía una tarea sencilla. De tal manera, la disponibilidad de más estancias permitiría no solo exponer las fotografías, sino también las numerosas obras de arte dispersas en otros edificios, para conformar de paso el anhelado Museo Provincial. Layna, convencido, anotó para sí en la cuartilla: «razón no le falta»⁵.

Fallecido el fotógrafo en 1954, su viuda Soledad Pérez donó la colección a la Diputación. Un año después, se anunció en la prensa que en

⁵ Biblioteca de Investigadores de la Provincia de Guadalajara, *Archivo Layna Serrano*, Tomás Camarillo Hierro, Carta a Francisco Layna Serrano, 25 de diciembre de 1951, sig. 05.06.39.



Palacio de la Diputación Provincial, sede del Museo Fotográfico. Fondo Fotográfico Tomás Camarillo. Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara. Diputación Provincial.

octubre se instalaría la exposición con carácter permanente en el palacio provincial (Monje, 1955). Sobrevenida esa fecha, consta que en diciembre varias salas de la planta baja habían sido «acondicionadas magníficamente sin regateo en los gastos» (Layna, 1955). Cumplido el segundo aniversario de la muerte, la inauguración, así como el tardío homenaje al fotógrafo parecían más cercanos. En palabras del apasionado historiador, el museo sería «muy lucido, permanente y fructífero» (Layna, 1956a). Por fin, la apertura tuvo lugar el viernes 8 de junio de 1956, y en la inauguración intervinieron Francisco Layna, el presidente de la Diputación y, en nombre de la familia, Maximino Aldea Alfranca, sobrino del finado (*Nueva Alcarria*, 1956). El tono del homenaje fue discreto, acorde a la personalidad de Camarillo:

Con sencillez afectiva y señorial, huyendo de un acto solemne, pretencioso y teatral, con discursos más o menos altisonantes, afectados y casi siempre hueros [...]; bastante más solemnidad [...] tuvo aquella inauguración sencilla y emotiva; precisamente por su naturalidad y sencillez, tan en armonía con el carácter modesto y cordial del difunto; quien, en el caso de estar presente, hubiérase encontrado muy a gusto ya que era la llaneza personificada, y enemigo acérrimo de la bambolla ostentosa (Layna, 1956b).

Las estancias albergaban nada menos que 623 fotografías, ordenadas alfabéticamente por partidos judiciales y localidades. Este criterio replicaba, por tanto, la distribución de la exposición de Madrid y el índice del álbum fotográfico. El sucinto catálogo, que referencia las fotografías expuestas, presenta un apéndice final con otras 67 fotografías sin numerar, (*Catálogo del Museo Fotográfico Pro-*



Cubierta del *Catálogo del Museo Fotográfico Provincial «Tomás Camarillo»*. Biblioteca de Investigadores de la Provincia de Guadalajara. Diputación Provincial.

vincial «Tomás Camarillo», 1956: 29-31). No obstante, al margen de esa cifra de imágenes expuestas en las salas, Layna, buen conocedor del fondo, estimaba que, en total, había más de 800 ampliaciones, casi 2000 fotografías en formato menor, además de un número poco menor de negativos (Layna, 1956b: 8). Desafortunadamente, no he localizado imágenes del interior del museo para conocer su aspecto y distribución. Baste el juicio del riguroso Layna: las fotografías habían sido instaladas «dignamente, con amplitud y sobria elegancia» (Layna, 1956b: 1).

Utilidad, promoción y declive del museo

El carácter enciclopédico y pormenorizado hicieron que la función más inmediata del museo fuera la documental: «si tiempo adelante

alguien trata de estudiar o reconstruir el aspecto y vida de la región en la primera mitad del siglo xx». Esa utilidad sería más contundente aún al cabo de los años, transformado el paisaje o desaparecidas las manifestaciones culturales, las fotografías servirían «para dar al mundo idea del acervo artístico, insospechablemente rico, que existió en nuestra provincia» (Layna, 1956b: 8).

En este sentido, el fondo quedaba a disposición de las investigaciones sobre geografía, folclore, historia y arte. De hecho, algunas instantáneas ya habían ilustrado libros y revistas especializadas en estas materias, antes incluso de la conformación del museo. Entre las publicaciones de más alcance, cabe destacar una *Geografía de España* del Instituto Gallach de Librería y Ediciones (Otero, 1955: 251-78). La editorial, pionera en la publicación de libros ilustrados y especializada en el ámbito de las humanidades, comercializó obras en varios tomos, con gran formato y abundancia de imágenes (Sánchez Vigil y Olivera, 2014). En el capítulo dedicado a Guadalajara, sobresale la cantidad de imágenes de Tomás Camarillo, con quince huecograbados, en comparación con otras firmas más señeras, como Santa María del Villar, Kindel o el propio Ministerio de Información y Turismo, cada uno de los cuales apenas aporta un par de clichés.

En el ámbito de la investigación, Layna Serrano impulsó la creación de un Centro de Estudios Alcarreños, vinculado al Instituto de Estudios Locales «José María Quadrado» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. El Centro, que tendría una sección de etnología y folclore, recurriría a las fotografías de Camarillo, por haber registrado antiguas vestimentas, costumbres, trajes y danzas (Castillo, 1959).

Probado el valor documental de las instantáneas, se insistió entonces en su potencial como un recurso turístico de primer orden, que repercutiría en la prosperidad económica



EL RÍO BORNOVA A SU PASO POR ALCORLO

El Bornova tiene sus orígenes en la vertiente meridional de la Sierra de Pela. A poco de nacer cruza la laguna de Somolinos, y tras un primer sector serrano, salva el desfiladero del Congosto en Alcorlo, abierto por la erosión de sus aguas en un paisaje serrano de singular interés fisiográfico



EL RÍO BORNOVA A SU PASO POR MEMBRILLERA

Siguiendo el Bornova su marcha hacia el Sur, después de haber atravesado el término de San Andrés del Congosto pasa por el ámbito ya más sosegado de Membrillera, a 750 m. de altitud, en fase que hay que considerar como final porque a poca distancia desemboca en el Henares, aguas abajo de Jadraque. Es una de las muchísimas corrientes que por ser tributarias de un cauce mayor contribuyen a formar la densa red de afluentes del caudaloso Tajo

Somolinos (197 h.) y Alcorlo (415 h.), forman parte del p. j. de Atienza. Membrillera (680 h.) pertenece al de Cogolludo.

Fots. Tomás Camarillo

Lámina con fotografías de Tomás Camarillo. Ramón Otero Pedrayo, *Geografía de España*, Barcelona, Instituto Gallach, 1955.

de la región. Layna recuperaba unas palabras de su intervención en la inauguración para argumentar esta idea con ímpetu:

...constituye, debe constituir y todos debemos procurar que constituya, la base o piedra fundamental de la propaganda turística de nuestra provincia; [...] el medio más expeditivo y seguro para que se la conozca en conjunto y los curiosos sientan deseo incontenible de conocerla en detalle y mediante visión directa; de manera especial, los extranjeros (Layna, 1956b: 8).

Esa utilidad, con un alcance más modesto, ya había sido reivindicada anteriormente, cuando el Museo Camarillo aún permanecía en el domicilio particular (Vicente, 1949). En este caso, aún incipiente el periodo del *boom*, llama la atención la mención a los turistas foráneos. Es cierto que la estrategia del ministerio encabezado por Manuel Fraga no solo estaba centrada en los destinos costeros, sino que, pese a su invisibilidad, se fomentó la visita a ciudades y pueblos del interior peninsular (Fuentes, 2017). La estrategia preveía que la contemplación de las fotografías sería un acicate para realizar excursiones a diferentes puntos de interés, «con un beneficio económico incalculable, mayor de día en día». Evidentemente, resultaba imprescindible la creación de una infraestructura turística en poblaciones de raigambre histórica, pero para canalizar esas salidas, convenía consolidar un punto de partida que proporcionara una visión panorámica de los atractivos diseminados por las diferentes comarcas. En suma, el Museo Fotográfico era considerado «un elemento propagandístico de primerísima calidad y de eficacia segura» del que carecían en otras provincias (Layna, 1956c).

En este sentido, propuso rentabilizar la instalación como centro de operaciones de la Comisión Provincial del Turismo, así como buscar fórmulas para conseguir que fuera una parada obligatoria en la ciudad. Además, insistió en pegar carteles en las principales po-

blaciones, en las oficinas de turismo y en las estaciones de tren y en los hoteles de la ciudad y en otras próximas. Asimismo, instó a hacer anuncios publicitarios en la radio nacional y en la prensa diaria. En el semanario provincial, debería insertarse periódicamente un anuncio «recuadrado y en sitio muy visible». Por último, propuso imprimir varios millares de hojas «bien presentadas, con texto breve y alguna ilustración gráfica», para repartir en lugares estratégicos, como en los consulados extranjeros y en los servicios hosteleros.

En definitiva, Layna reclamaba que, después del esfuerzo realizado, el museo debía «mantenerse como un organismo activo y no como otro suntuoso “panteón”», para lo cual era esencial el compromiso de las corporaciones y organismos implicados ante aquella problemática. Con ironía, se preguntaba: «¿Se me hará caso siquiera esta vez?» Lamentablemente, aquel comentario fue premonitorio y apenas se tuvieron en cuenta sus recomendaciones. Esta inacción institucional evidencia un problema de voluntad política, como también sucedió con la dilatación de las obras de reconstrucción del palacio del Infantado durante casi cuarenta años (Almarcha, 2019). Solo constan algunas promociones aisladas que no parecen formar parte de una estrategia planificada. Por ejemplo, en 1958, en el programa «Viaje al país del sol» de Radio Andorra, fue citado el Museo Fotográfico, «verdadero joyel del arte y del paisaje», entre los principales hitos de la ciudad (García Perdices, 1958). En cuanto a la inclusión en los itinerarios turísticos, también fue referenciado en folletos y guías (Bela, 1962: 9-10).

Además de reivindicar el museo como recurso turístico en sí mismo, otra iniciativa fue la de reproducir sus clichés y enviar los tirajes a las escuelas. Los centros de enseñanza contarían así con imágenes de su propia localidad y, en caso de que no hubiera sufi-



Casa Camarillo. Un rincón de la exposición. Tarjeta postal, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha.

cientes, se completaría con fotografías de la capital de provincia, del partido judicial o de lugares cercanos. Esta iniciativa de educación patrimonial revertiría en que los naturales tendrían un conocimiento más ajustado y, en consecuencia, serían capaces de orientar a los visitantes como verdaderos cicerones (García Sanz, 1958). Además de esta propuesta de cariz didáctico, hubo otras actividades, como la visita de escolares al museo en el Día de los Castillos, para contemplar las fotografías de las fortalezas de la provincia, explicadas por los maestros (García Perdices, 1962).

Por otra parte, a partir de 1961, la convocatoria del Premio de Fotografía Artística «Tomás Camarillo», además de animar la creación en el ámbito comarcal, pretendía engrosar las colecciones del museo, «único en su clase» (Nueva Alcarria, 1962). En este sentido, los temas propuestos en cada edición estaban re-

lacionados con los motivos fotografiados por Camarillo (iglesias y ermitas, ríos y lagos) y, en segunda instancia, seguían la estructura en la que estaba organizada la muestra, es decir, por partidos judiciales.

Pese a las propuestas iniciales y las actividades programadas, el museo «languidecía poco a poco», «siempre estaba cerrado» y fueron los miembros de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara quienes asumieron la responsabilidad de acompañar a algunos visitantes esporádicos (Bernal, 2000). En diciembre de 1966, diez años después de su apertura, se retiraron las ampliaciones para instalar la exposición del I Concurso Internacional de Fotografía, organizado por la citada agrupación. La Diputación dio permiso a la asociación para instalarla, que se comprometió a reponer las instantáneas de Camarillo al cabo de un mes. Sin embargo, para entonces la ins-

titución ya había decidido reestructurar ese espacio para hacer oficinas y las fotografías fueron colocadas en grandes álbumes «con la ruidosa protesta» de Layna y de la propia agrupación (Bernal, 2000).

El paradero de los negativos y demás material fotográfico fue aún más penoso: aunque habían sido guardados en la Diputación, estaban en una situación de abandono. Bernal reconoce que durante unos años fue el único interesado y también contrajo el compromiso de acompañar a quien quisiera hacer alguna consulta. De manera desinteresada, prestó sus servicios para limpiar los materiales, guardarlos en un lugar adecuado, ordenar los clichés y pedir la devolución de las placas que habían sido prestadas a algún particular (Bernal, 2000).

Desmontado el museo, Layna, resignado al ver cómo sus propuestas habían sido desestimadas o ignoradas, lamentaba la situación de desventaja de Guadalajara en el ámbito del turismo, pero también culpaba a las instituciones por la falta de iniciativa:

...poseyendo esa «bomba Camarillo», en lugar de hacerla explotar muchas veces y en diversos lugares para obtener de ella los frutos de una propaganda trabajada con un arma que para sí quisieran otras provincias, se ha limitado a tenerla guardadita en la Diputación, anunciándola en algún folleto turístico y nada más (Layna, 1967).

Pese a la falta de operatividad de la corporación provincial, los amigos y seguidores del fotógrafo no cesaron en su empeño de honrar su memoria y preservar su herencia. En 1967, a propósito de un homenaje, el secretario de la Comisión Provincial de Monumentos aseguró que el Museo Fotográfico tendría una nueva instalación «en fecha próxima» (García Perdices, 1967). También se había planteado una posible itinerancia de la exposición «con carácter volante» por la provincia (*Nueva Al-*

carria, 1967). En 1969, al parecer, las fotos habían sido recolocadas, pues en la prensa aparece una referencia de que un grupo de alumnos de una escuela rural visitó las salas (*Nueva Alcarria*, 1969). No obstante, asegurar la reposición de las fotografías es difícil, puesto que las referencias al museo son muy vagas y, además, es llamado indistintamente «exposición fotográfica» o «salón de fotografía», confundiendo así con la exposición temporal del premio anual «Tomás Camarillo».

Después algunos años en el olvido, desde finales de los noventa la Diputación emprendió la puesta a punto del acervo fotográfico y cinematográfico del aficionado. En la actualidad, el fondo se conserva en el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, dependiente de la entidad provincial.

Conclusiones

Las fotografías empezaron a ser incorporadas a las exposiciones temporales y a los servicios de documentación de los museos en la segunda mitad del siglo XIX de manera generalizada. Fueron más excepcionales, no obstante, las instituciones creadas ex profeso para la conservación y la exposición permanente de fotografías. En España, aparte del de Casiano Alguacil en Toledo, el Museo Fotográfico Provincial Tomás Camarillo constituye un ejemplo singular.

Las imágenes que lo conformaron proceden de una empresa personal de este fotógrafo *amateur* que, de manera desinteresada, entre los años veinte y cuarenta, reunió en su domicilio un formidable repertorio de imágenes del patrimonio cultural de la provincia de Guadalajara. Consciente de sus valores documentales y estéticos, su amigo el historiador Francisco Layna promovió varias iniciativas para dar a conocer las instantáneas, como una exposición temporal o la publicación de un libro. Finalmente, se esforzó en hallar un lugar público

donde las copias pudieran ser instaladas de manera permanente. Gracias a ese empeño, y a pesar de la indiferencia de algunos conciudadanos y los titubeos de la Administración provincial, el museo se inauguró finalmente en 1956 en el palacio de la Diputación, después de que el fotógrafo, tras su fallecimiento, hubiera donado el magnífico acervo a la institución.

Al calor de un entusiasmo inicial, se proyectaron varios usos y aprovechamientos para el museo: la ilustración de estudios especializados y de libros de divulgación, la enseñanza del patrimonio regional a los escolares o la consolidación de un hito turístico en la ciudad para nacionales y extranjeros. Con todo, su trayectoria fue efímera: después de una década, las visitas a las salas eran puntuales y el archivo fotográfico estaba muy descuidado. Al final, la utilización de las mismas estancias para otras exposiciones terminó por relegar de manera definitiva al museo, cuyos materiales fueron archivados.

El conjunto de instantáneas, además de registrar de manera exhaustiva los bienes culturales y las manifestaciones vernáculas, también trataba de construir una autoimagen de la provincia, tradicionalmente denigrada. En este sentido, varios testimonios coetáneos insistieron en la singularidad del insólito museo, del que carecían otras provincias de España. Por otra parte, con frecuencia se recordaba a los paisanos la importancia de visitar la exposición, tanto en el domicilio del autor como en el palacio provincial, puesto que la contemplación de aquellas fotografías les permitiría conocer, apreciar y comunicar la riqueza cultural de su tierra.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther (2019) «Recobrar toda la belleza. El palacio del Infantado de Guadalajara», en ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther; GARCÍA CUETOS, María Pilar y Rafael VILLENAS ESPINOSA (eds.) (2019) *Spain is different. La restauración monumental durante el segundo franquismo*, Cuenca: Genuve Ediciones, 271-92.
- AGUILAR SERRANO, Pedro (2001) «Secuencias de una vida», en RUIZ ROJO, José Antonio y Pedro AGUILAR SERRANO (coords.) (2001) *Tomás Camarillo. Los ojos de Guadalajara*, Guadalajara: Guadalajara Dos Mil, 7-14.
- BERNAL GUTIÉRREZ, Santiago (2000) «Algunos apuntes históricos sobre la colección “Tomás Camarillo”», en CAMARILLO HIERRO, Tomás (2000) *Memorias de mi vida*, Madrid: Casa de Guadalajara en Madrid, 113-18.
- BOLAÑOS, María (1997) *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad*, Gijón: Trea.
- CALERO DELSO, Juan Pablo y Sergio HIGUERA BARCO (2008) *Historia contemporánea de la provincia de Guadalajara, 1808-1931*, Bornova.
- CARRERO DE DIOS, Manuel (2001) *Historia de la industria fotográfica española*, Girona: CCG.
- CHALLINE, Éléonore (2017) *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France, 1839-1945*, Paris: Éditions Macula.
- FUENTES VEGA, Alicia (2017) *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del boom en España*, Madrid: Cátedra.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (2020) «La fotografía. Una profesión nueva para las mujeres», en NAVARRO, Carlos G. (ed.) (2020) *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 276-87.
- GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano (2018) «Las fotografías de Casiano Alguacil en el Archivo Municipal de Toledo», en VILLENAS ESPINOSA, Rafael y José Manuel LÓPEZ TORÁN (eds.) (2018) *Fotografía y patrimonio cultural. V, VI y VII encuentros en Castilla-La Mancha*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Casti-

- lla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 177-90.
- HAWORTH-BOOTH, Mark y Anne McCAULEY (1998) *The Museum & the Photograph. Collecting Photography at the Victoria and Albert Museum, 1853-1900*, Williamstown (Massachusetts): Sterling and Francine Clark Art Institute.
- LACOSTE, Anne; CORSINI, Silvio y Olivier LUGON (eds.) (2015) *La mémoire des images. Autour de la Collection iconographique vaudoise*, Gollion (Suiza): Infolio.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia (2010) *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MARTÍNEZ, Covadonga (2008) *Tendencias fotográficas en España entre 1900 y 1940*, Girona: CCG.
- MATILLA, José Manuel (ed.) (2000) *Velázquez en blanco y negro*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- MERINO DE CÁCERES, José Miguel y María José MARTÍNEZ RUIZ (2012) *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst, «el gran acaparador»*, Madrid: Cátedra.
- NEWHALL, Beaumont (1983) *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona: Gustavo Gili.
- PERLÈS, Valérie (ed.) (2019) *Les Archives de la planète*, Paris, Boulogne-Billancourt: Lienart, Musée départemental Albert-Kahn.
- PRADILLO Y ESTEBAN, Pedro José (2005) *Guadalajara. Historia de la fotografía, 1853-1956*, Guadalajara: Alvargómez, Gestión Inmobiliaria.
- RIBALTA, Jorge y Cristina ZELICH (2011) *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- RODRIGO DEL BLANCO, Javier (ed.) (2018) *Las exposiciones históricas de 1892*, Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- ROSÓN, María (2016) «Líneas y problemáticas de la historia de la fotografía en España», en MOLINA, Álvaro (ed.) *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid: Polifemo, 293-324.
- RUIZ ROJO, José Antonio (2009) *Las películas de Tomás Camarillo, 1927-1935*, Guadalajara: Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.
- RUIZ ROJO, José Antonio y Pedro AGUILAR SERRANO (coords.) (2001) *Tomás Camarillo. Los ojos de Guadalajara*, Guadalajara: Guadalajara Dos Mil.
- RUIZ ROJO, José Antonio y José Félix MARTOS CAUSA-PÉ (2008) «Francisco Layna y la fotografía», en BALLESTEROS SAN JOSÉ, Plácido e Ignacio GIL-DÍEZ USANDIZAGA (coords.) (2008) *Fotografías de La Rioja. Francisco Layna Serrano (1893-1971)*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 19-26.
- SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz (2018) *Fotografía de Casiano Alguacil. Monumentos Artísticos de España*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones Universidad de Cantabria.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2021) *Kaulak. La fotografía como arte y documento. Proyectos culturales de Antonio Cánovas del Castillo Vallejo*, Gijón: Trea.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel y María OLIVERA ZALDÚA (2014) «La editorial Gallach y su contribución a la industria cultural española. Recuperación y análisis de su catálogo», *Investigación Bibliotecológica*, vol. 28, 63: 51-83.
- SOHIER, Estelle; LUGON, Olivier y Anne LACOSTE (2017) «Introduction. Les collections de photographies documentaires au tournant du xxème siècle», *Transbordeur. Photographie histoire société*, 1: 9-17.
- VEGA, Carmelo (2007) «Buscando modelos. La historia de la fotografía en España, 1981-2006», *Revista Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 5: 27-56.

Fuentes archivísticas

- Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, *Patronato Provincial para el Fomento de Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos*, CM-2.
- Biblioteca de Investigadores de la Provincia de Guadalajara, *Archivo Layna Serrano*, sig. 05.06.39.

Fuentes primarias

- BELA DURÁN, Jorge (1962) *Guadalajara en el bolsillo. Guía manual turística comercial. Años 1962-63. Guadalajara-Atienza-Brihuega*, Madrid: Escuela Gráfica Salesiana.
- CAMARILLO HIERRO, Tomás (1950) *Memorias de mi vida*, Guadalajara: T. Camarillo.
- (1952) *Turismo alcarreño (viajes)*, Guadalajara: Imp. del Suc. de A. Concha.
- Catálogo del Museo Fotográfico Provincial «Tomás Camarillo»* (1956), Guadalajara: Talleres Tipográficos de la Diputación Provincial.
- LAYNA SERRANO, Francisco (1932) *El monasterio de Óvila. Monografía sobre otro monumento español expatriado*, Madrid: Nuevas Gráficas.
- (1948) *La provincia de Guadalajara. Descripción fotográfica de sus comarcas*, Madrid: Hauser y Menet.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (1955) *Geografía de España. Presencia y potencia del suelo y del pueblo español*, vol. 2, Barcelona: Instituto Gallach.
- (1945) «El porvenir turístico de la provincia», *Nueva Alcarria*, 17 abril, 1.
- (1951) «Utilización de los Monumentos Nacionales», *Nueva Alcarria*, 13 octubre, 9.
- (1955) «El futuro Museo Arqueológico Provincial», *Nueva Alcarria*, 31 diciembre, 1-2.
- (1956a) «La Guadalajara Española y la Mexicana», *Nueva Alcarria*, 26 mayo, 5.
- (1956b) «Aprovechamiento del Museo Fotográfico Provincial “Tomás Camarillo”», *Nueva Alcarria*, 23 junio, 1, 8.
- (1956c) «Aprovechamiento del Museo Fotográfico Provincial “Tomás Camarillo” II», *Nueva Alcarria*, 30 junio, 3.
- (1967) «Explosión de la Alcarria en la calle de Alcalá», *Nueva Alcarria*, 28 octubre, 9.
- MONJE CIRUELO, Luis (1955) «In memoriam. Un recuerdo a don Tomás Camarillo en el primer aniversario de su muerte», *Nueva Alcarria*, 2 abril, 5.
- Nueva Alcarria* (1947) «Gran fervor alcarreñista en el homenaje a don Tomás Camarillo Hierro», 5 abril, 1, 4.
- (1956) «La Diputación Provincial celebró en el día de ayer con solemnes actos la festividad del Sagrado Corazón de Jesús, Patrono de la Corporación», 9 junio, 1, 8.
- (1962) «Diputación Provincial de Guadalajara. Segundo Concurso-Exposición del Premio de Fotografía Artística “Tomás Camarillo Hierro”», 16 junio, 2.
- (1967) «Interesantes acuerdos de la Comisión de Información, Turismo y Educación Popular», 4 marzo, 3.
- (1969) «Premio a una escuela rural. Excursión escolar de los niños de Fuencemillán a Guadalajara», 22 noviembre, 4.
- VICENTE ARGÜELLES, Antonio (1949) «Mi visita al museo Camarillo», *Nueva Alcarria*, 20 agosto, 1, 4.

Fuentes hemerográficas

- ANTÓN AUÑÓN, Avelino (1943) «En la exposición fotográfica regional del Sr. Camarillo», *Nueva Alcarria*, 6 febrero, 1-3.
- CASTILLO DE LUCAS, Antonio (1959) «El Centro de Estudios Alcarreños debe tener una sección de Etnografía y Folklore», *Nueva Alcarria*, 31 enero, 3.
- GARCÍA PERDICES, Jesús (1958) «Viaje al país del sol», *Nueva Alcarria*, 8 marzo, 3.
- (1962) «El Día de los Castillos», *Nueva Alcarria*, 21 abril, 12.
- (1967) «Un homenaje merecido», *Nueva Alcarria*, 18 noviembre, 3.
- GARCÍA SANZ, S. (1958) «La provincia y el turismo», *Nueva Alcarria*, 8 noviembre, 3.
- LAYNA SERRANO, Francisco (1933a) «Ilusiones de un Alcarreño», *Flores y Abejas*, 30 julio, 4.
- (1933b) «El Museo Provincial de Guadalajara», *Flores y Abejas*, 17 diciembre, 2-3.

Recibido el 7 del 6 de 2021
Aceptado el 4 del 11 de 2021
BIBLID [2530-1330 (2021): 88-111]



Retrato. Fotografía: Jean Darblade

EL ESPAI CORBAT DE LA FUNDACIÓ CAIXA VINARÒS. UN CENTRO DE DIVULGACIÓN DEL MUEBLE CURVADO

THE ESPAI CORBAT OF THE FUNDACIÓ CAIXA VINARÒS. A CENTER FOR THE DISSEMINATION OF BENTWOOD FURNITURE

Julio Vives Chillida

Director del Espai corbat de la Fundació Caixa Vinaròs

Resumen El artículo presenta una experiencia cultural impulsada desde la Fundació Caixa Vinaròs sobre la exposición de una colección de mueble curvado valenciano, en particular mecedoras, pero también de mueble curvado vienés: el Espai corbat. En el texto se explican e ilustran los orígenes, las características, también desde la perspectiva del patrimonio cultural, y el contenido de este espacio, incluidos sus aspectos didácticos. El Espai corbat ha contribuido a lo largo de sus diez años de funcionamiento a la difusión del patrimonio cultural constituido por el mueble curvado, especialmente del valenciano. Lo ha hecho no solo mediante la sede física en la Fundación, sino también a través de la promoción de diversas exposiciones en las que la colección de mobiliario ha estado representada.

Palabras clave Espai corbat, exposición, Fundació Caixa Vinaròs, mecedora, mueble curvado.

Abstract This article presents a cultural experience promoted by the Fundació Caixa Vinaròs at an exhibition of a collection of Valencian bentwood furniture, particularly rocking chairs, but also Viennese furniture –the Espai corbat–. This text explain and illustrates the origins, characteristics –also from the perspective of cultural heritage– and the content of this space, including its didactic aspects. The Espai corbat has contributed throughout its ten years of operation to the dissemination of cultural heritage through bentwood furniture, particularly from Valencia. It has done so not only through the physical headquarters at the Foundation, but also through the promotion of various exhibitions in which the furniture collection has been represented.

Keywords Espai corbat, Exhibition, Fundació Caixa Vinaròs, Rocking Chair, Bentwood Furniture.

Introducción

Dentro del mundo de los artefactos-asientos, las mecedoras de madera curvada, hoy ya casi nada utilizadas, constituyeron un hito importante en la evolución de la cultura material de las clases burguesas y medias del mundo occidental desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. En el caso español este impacto de las mecedoras todavía fue más acusado y perduró, con otros parámetros estéticos, hasta los años sesenta.

La historia del diseño industrial explica la caída en desuso de las mecedoras y su progresiva sustitución por otros tipos de asientos –incluidos los fabricados con acero tubular a partir de finales de los años veinte del siglo pasado–, con los que las mecedoras tienen una peculiar relación. En consecuencia, y aunque todavía es posible encontrar algunos productores de mecedoras de madera curvada, el interés expositivo de este campo de estudio y sus objetos se limita históricamente a un período de setenta años, hasta los años treinta del siglo XX.

La mecedora de madera curvada procede de las mecedoras de hierro de mediados del siglo XIX, en particular de un fabricante inglés llamado R. W. Winfield (1800-1869) que presentó una en la Exposición Universal de Londres de 1851 en la que Michael Thonet (1796-1871) participó. En 1860 surgió la primera mecedora hecha enteramente con madera curvada de la fábrica de Koritschan, en Moravia, de la firma Hermanos Thonet, empresa creada por Michael Thonet y sus hijos en 1853. La mecedora n.º 1 de Thonet fue presentada al público en la Exposición Internacional de Londres de 1862, y cuando terminó la patente para el curvado de madera maciza, en 1869, numerosos fabricantes se aplicaron en la producción de mecedoras de similar estilo llegando a haber hasta 50 modelos diferentes en los



Trona de Hijos de D.G. Fischel (Bohemia). Espai corbat. Fundació Caixa Vinaròs. Fotografía: Luis Vives Chillida.

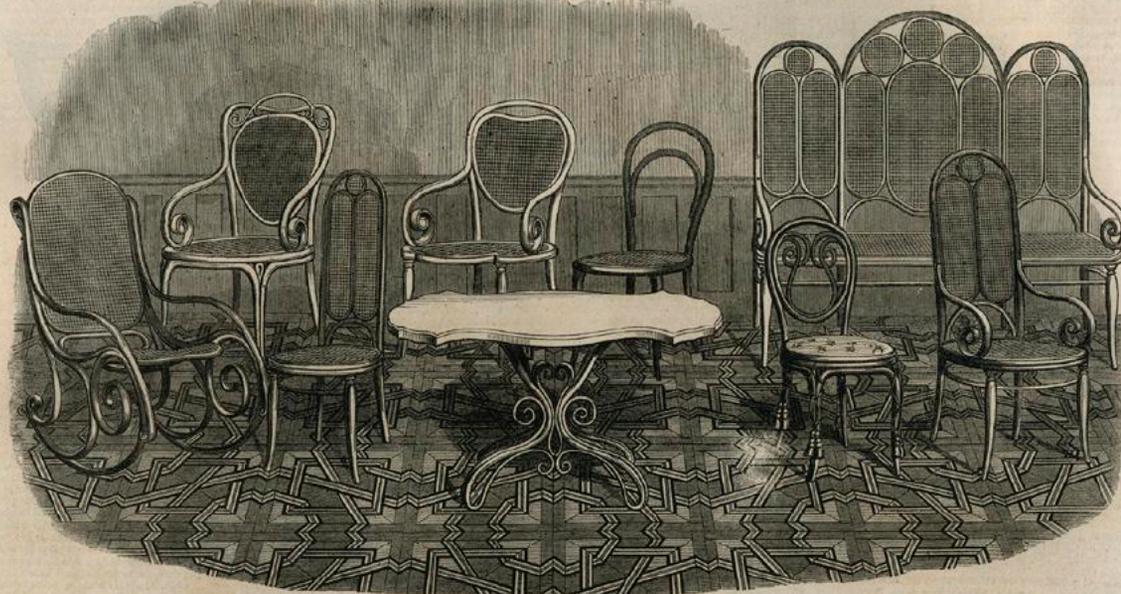
catálogos de los fabricantes más importantes, en torno al 1900¹.

El mueble curvado en Valencia

Uno de los aspectos más destacados de la industrialización valenciana en el campo del mueble curvado es el carácter excelente y, en cierta medida, original, de la construcción de las mecedoras. Esto es así hasta el punto de convertir este mueble en lo que, hoy diríamos, es un producto típicamente mediterráneo, consumido en todo el arco, incluyendo particularmente Cataluña, Valencia, las Islas Baleares, Murcia y Andalucía. En este sentido, en cuanto a las mecedoras antiguas fabricadas

¹ Sobre las mecedoras vienesas de madera curvada, véase el libro citado en la bibliografía de Chiara Renzi, Giovanni Renzi y Wolfgang Thillmann. El libro, partiendo de las mecedoras de Hermanos Thonet examina también las de otros fabricantes vieneses.

THE INTERNATIONAL EXHIBITION.



FURNITURE AND PARQUETERIE FLOORING BY THONET BROTHERS, OF LONDON AND VIENNA.—SEE NEXT PAGE.

Muebles de Hermanos Thonet en la Exposición Internacional de Londres de 1862: *The Illustrated London News*, 1 nov. 1862.

en Valencia, se puede calificar a estos objetos como formando parte del patrimonio cultural valenciano de naturaleza industrial.

¿Cómo llegó a Valencia esta industria nacida en Viena? Martínez Ferrando decía, en 1933, que la industria del mueble en Valencia y sus fabricantes «...muestran un sello personal»; tiene una «sorprendente facilidad de asimilación» y fabrican un tipo de mueble curvado que «iguala, y en algunos modelos supera, a las manufacturas de Viena, que fue, como ya sabemos, su cuna» (1953: 105).

En consecuencia, no se trataba de una industria endógena, sino esencialmente asimilada de la ciudad austriaca, como ocurrió en otros países del entorno, concretamente en Italia. Es cierto que en Valencia ya había una larga tradición de ebanistería en la realización de muebles, y también de toneles para el vino, cajas para la fruta, abanicos, etc. Lo cierto es que

influyó mucho la vitalidad del puerto y las relaciones comerciales, que a través de él, se establecieron a finales del siglo XIX y principios del XX con Austria-Hungría, a partir sobre todo de los puertos de Trieste y Fiume –actual Rijeka, Croacia–, principales centros comerciales y de transporte marítimo del Imperio centro-europeo. La compañía naviera húngara Adria, con sede en Fiume, hacía el transporte entre los diversos puertos y cargaba naranjas de vuelta para Austria-Hungría (anuncio de la compañía naviera del Almanaque *Las Provincias*, 1912: 276). Por mar llegaban los muebles y los catálogos comerciales con los diseños, pero también la madera ya preparada para trabajar, por la carestía de su transporte terrestre en España, y posiblemente también trabajadores de fábricas vienesas experimentados en el curvado. Al importarse la madera de Austria-Hungría, esta materia prima escaseó durante la Primera



Interior del Espai corbat. Fundació Caixa Vinaròs. Fotografia: Julio Vives Chillida.

Guerra Mundial y llevó a una situación en que algunas fábricas de mueble curvado no pudieran trabajar todos los días de la semana. Un informe de 1914 sobre los efectos de la guerra en la industria decía:

En la provincia de Valencia, en la que la industria de trabajo y de la aplicación de madera curvada alcanza un gran desarrollo, contribuye, en la actualidad, al paro en las serrerías la dificultad que existe, por efecto de la guerra, en la importación de la materia necesaria para esta industria, que, en circunstancias normales, se recibe de Austria, por la vía de Trieste, de tal manera que esas fábricas que se dedican en especial al trabajo de esa clase de maderas, sólo funcionan, en el día, tres días a la semana (Instituto de Reformas Sociales, 1914: 31).

Según la tabla que aparece en el mencionado informe, 1000 kilos de madera de haya transportadas desde Arnedillo –Logroño– costaban, por todos los conceptos, 178 pesetas, y desde Trieste en las mismas condiciones, incluidos seguro y derechos aduaneros, 120 pesetas, siendo la diferencia de 58 pesetas (Instituto de Reformas Sociales, 1914: 32). Con ocasión de la Primera Guerra Mundial el mueble curvado de Valencia ocupó el espacio comercial que dejaba el mueble austro-húngaro (Soler, 1984: 59).

En algunos países europeos, como Alemania, Austria y Francia, hay espacios dedicados permanentemente a exponer mueble curvado, en particular vienés. Existen museos con mueble de Thonet en Frankenberg –Ale-



Mecedoras en la exposición de la Fundació Caixa Vinaròs, 2011. Fotografia: Luis Vives Chillida.

mania-, sede de la principal empresa Thonet actual; en Friedberg –Austria– y en el museo de la ciudad de Boppard am Rhein, localidad natal de Michael Thonet. En Austria destaca la colección del Museum für Angewandte Kunst (MAK) y en París hay una significativa colección de mueble curvado en el Musée d'Orsay. Estos dos últimos museos tienen página web donde puede observarse su colección. Pero no existía una exposición o espacio museístico de estas características en España. Esto es sorprendente si se tiene en cuenta la importancia del mueble de madera curvada en este país, en particular en Valencia, y de la relevancia de la importación de mueble vienés de las mismas características entre 1880 y 1914. Desde los inicios de la Primera Guerra Mundial, en la que Austria-Hungría, país de procedencia del mueble de importación, era potencia beligerante, el mueble curvado valenciano tuvo una

fase de expansión considerable en España, al interrumpirse las importaciones de aquel mobiliario por el conflicto mundial. La importancia de las vías de comunicación marítimas se muestra en el hecho, como se ha dicho, de que no solo los muebles venían de los puertos de Trieste y Fiume, sino también la madera con la que se iban a construir los muebles valencianos. Progresivamente, cuando cambiaron las condiciones económicas y el transporte, se iba sustituyendo la madera de haya de Austria-Hungría por la de Navarra y La Rioja, donde algunos fabricantes valencianos acabaron localizándose.

Uno de los presupuestos teóricos de las propuestas de preservación actual del mueble curvado valenciano es que, dado el nivel alcanzado de los estudios sobre el tema, ya podemos distinguir, con certeza razonable, entre el mueble originario de Viena y el fabricado

en Valencia. La copia de los modelos ideados por Michael Thonet y sus hijos –Hermanos Thonet– es un fenómeno muy conocido y se practicó en primer lugar en la propia Austria-Hungría por fabricantes como Jacob & Josef Kohn –Moravia– e Hijos de D. G. Fischel –Bohemia–, entre muchos otros, hasta que, con el paso del tiempo, editaron sus propios modelos de mueble y compitieron con Thonet en condiciones de igualdad. En España hubo una importación significativa de mueble curvado vienés en torno a la década de 1890 hasta que surgieron los propios fabricantes locales ya cerca del 1900. Un ejemplo de esta importación se encuentra en la presencia de este tipo de mobiliario en las instalaciones de la Exposición Regional valenciana de 1883 (Real Sociedad de Amigos del País, 1883). La época de interés relevante para el estudio y exposición del mueble curvado valenciano es, por tanto, aproximadamente, entre 1900 y 1936, hasta la Guerra Civil. Los fabricantes valencianos de mueble curvado no solo copiaron los modelos vieneses, sino que también intentaron distinguirse en algunos aspectos, en particular en los diseños de las mecedoras y las sillas, incluyendo las trabas –refuerzo entre las patas– de las sillas, sillones y sofás.

Orígenes del Espai corbat

La Fundació Caixa Vinaròs es una institución cultural dependiente de la entidad bancaria Caixa Rural Vinaròs. Se constituyó en abril de 2000 y su objetivo primordial es organizar todo tipo de actos tendentes a la promoción cultural. El edificio principal de la Fundación en el centro de la ciudad, es la llamada «Casa Membrillera», una casa señorial rehabilitada en la calle de la Mare de Déu del Socors n.º 64.

Teniendo en cuenta los antecedentes teóricos señalados, la Fundació Caixa Vinaròs, como parte de su función de promoción cultural, inició a partir del 2010 una labor de estudio, difu-



Perchero giratorio de Hermanos Thonet. Espai corbat. Fundació Caixa Vinaròs. Fotografía: Luis Vives Chillida.

sión y colección de mueble curvado, sobre todo, valenciano, entendiendo que era una laguna del campo del mobiliario en España, reconociendo, no obstante, los estudios seminales de diversos autores (Lecuona y Martínez, 1998).

El primer peldaño que condujo a la creación del Espai corbat se sitúa en el verano de 2011, cuando tuvo lugar la primera exposición con mueble de madera curvada en la sede de la Fundació Caixa Vinaròs. En esta muestra se podía contemplar mueble diverso, principalmente mecedoras, tanto valencianas como vienesas, y también sillas, distribuidas en varios espacios del edificio de la Fundación.

A continuación, y dado el éxito de esta exposición, la Fundación recibió una donación de mecedoras valencianas –veinte ejemplares inicialmente– y de Murcia. Estas piezas de la colección de la Fundación son todas diferentes y en su gran mayoría están identificados sus fabricantes. Los empresarios productores mejor representados son Ventura Feliu e Hijos, Ale-



Silla n.º 14 de Hermanos Thonet. Espai corbat. Fundació Caixa Vinaròs. Fotografia: Luis Vives Chillida.



Chaise longue de Hermanos Thonet. Espai corbat. Fundació Caixa Vinaròs. Fotografia: Luis Vives Chillida.

jandro Delgado y Cía. (1836-1904), Salvador Albar (1858-1928), Luis Suay (1846-1917) y Joaquín Lleó e Hijos. También hay ejemplares de Ramón Sanchís, Ramón Giménez y Julio Benedito. El estado general de las mecedoras, con señales de uso, es bueno, y en algunos casos se ha procedido a su mejora o restauración.

Por aquellas fechas la Fundación se convirtió en titular de los bajos de un edificio en la calle Almería n.º 1 de la ciudad, el local de las Amas de Casa de Vinaròs. Entre otros espacios de interés, como, inicialmente, el Centro de Documentación de la Guerra Civil de Vinaròs, se decidió situar en este edificio un nuevo Espacio para acoger las mecedoras de la Fundación: el Espai corbat. Este nuevo espacio se añadía, complementando, a otros de los que la Fundación ya disponía como el Espai mar, el Espai camp y el Espai industria, representativos de la actividad pesquera, agrícola e industrial de la ciudad, respectivamente.

Características e interés público

El Espai corbat es el espacio físico y cultural donde se expone mueble curvado, principalmente valenciano. Se trata de una exposición permanente, abierta al público habitualmente un día a la semana según la disponibilidad de personal. No es en ningún caso un museo en sentido pleno, si bien en la difusión del espacio se emplea en ocasiones la palabra «museo» –museo de la mecedora– por su carácter pedagógico respecto a la función que cumple en el sentido de remarcar al público potencial que no es un establecimiento comercial con el que en ocasiones se le ha confundido. La entrada es gratuita.

El espacio físico del que se dispone para la exposición de las mecedoras y la iconografía es bastante limitado. En unos 50 m² se colocan las mecedoras con un orden por características y estilos, y en un sector de la sala se incluyen las estructuras de asiento y respaldo de una mece-

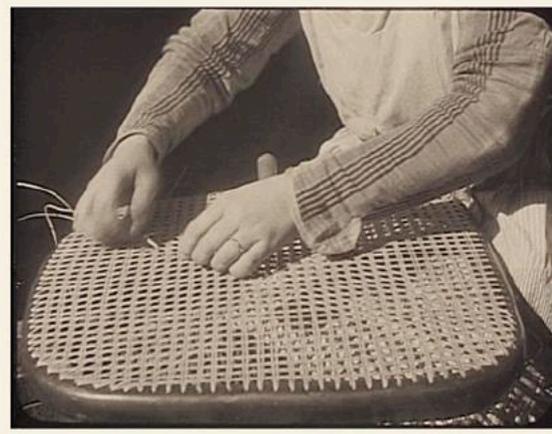
dora con un haz de rejilla y un panel –diseñado por los restauradores Mariona Velasco y Xavier Duch– sobre el modo de su elaboración, junto a un molde metálico para hacer mecedoras, elementos que más adelante comentaremos. A la altura de cada mecedora, en las paredes, se coloca la correspondiente iconografía ilustrativa de modo que puede hacerse un seguimiento pieza por pieza. En una sala contigua se encuentra el salón vienés. En ambas salas está disponible la documentación necesaria para la difusión, incluidos catálogos. Un libro de firmas recoge las impresiones de los visitantes.

Actualmente el conjunto del Espai corbat no tiene oficialmente la consideración de colección museográfica, aunque indudablemente su contenido forma parte del patrimonio cultural valenciano según la legislación vigente. En efecto, por lo que se refiere a las mecedoras antiguas fabricadas en Valencia, se las puede calificar como parte del patrimonio cultural valenciano de naturaleza industrial. Según la Ley de Patrimonio Cultural Valenciano de la Generalitat Valenciana de 11 de junio de 1998:

El patrimonio cultural valenciano está constituido por los bienes muebles e inmuebles de valor histórico, artístico, arquitectónico, arqueológico, paleontológico, etnológico, documental, bibliográfico, científico, técnico, o de cualquier otra naturaleza cultural, existentes en el territorio de la Comunidad Valenciana o que, hallándose fuera de él, sean especialmente representativos de la historia y la cultura valenciana (Artículo 1, párrafo 2 de la Ley).

Sin duda, si se utilizan los parámetros de los estudios sobre etnología, historia y diseño industrial, las mecedoras antiguas constituyen objetos muebles de naturaleza industrial, que por su incorporación a nuestra cultura material forman parte de su patrimonio; son representativos de nuestra cultura y en consecuencia es un acervo que merece ser divulgado. Por otro lado, si consideradas individualmente las mecedoras son bienes muebles no inventariados,

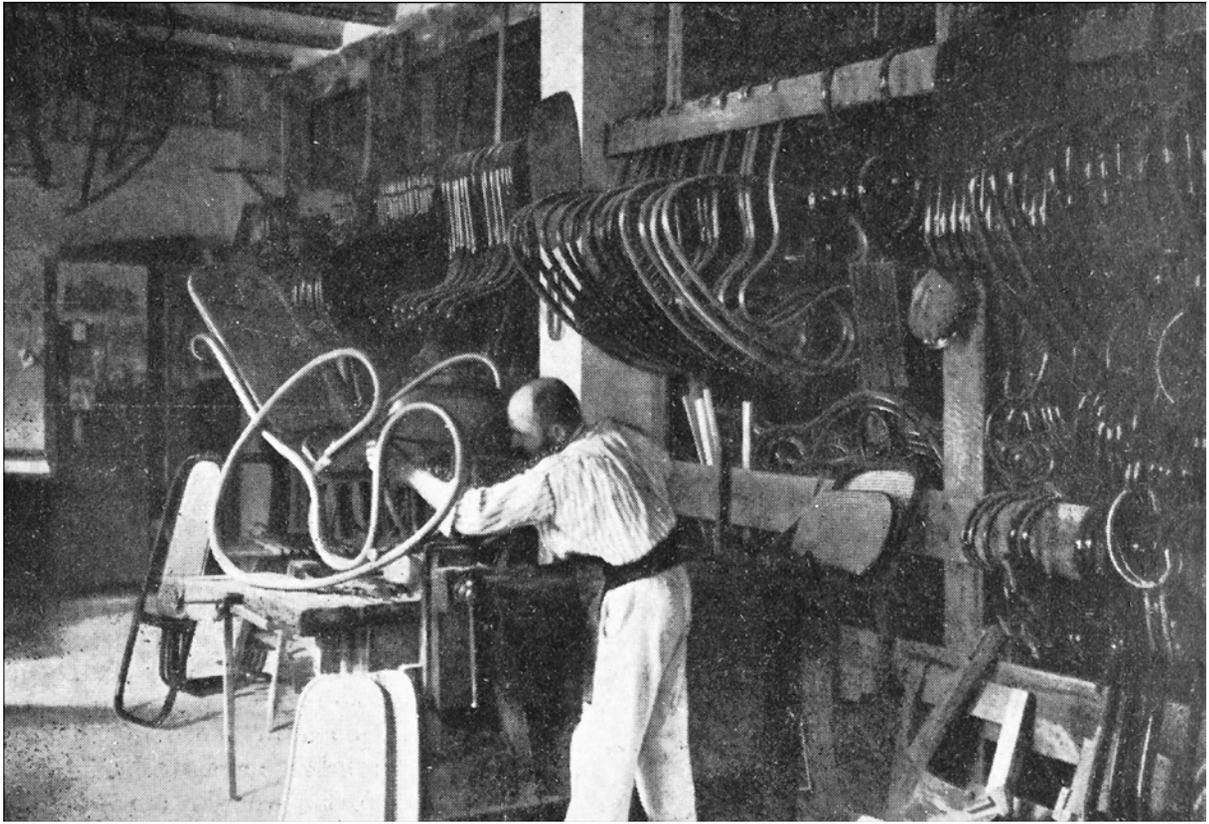
según el párrafo c) del artículo 2 de la mencionada Ley, esto no excluiría que se pudiera declarar como bien mueble de interés cultural el conjunto de una colección –artículo 26.1. B de la Ley–. En cualquier caso, según el artículo 87, titulado «interés público»:



Mujeres haciendo rejilla en la fábrica de Ventura Feliu: selección de fotogramas de la película *Hijo de Ventura Feliu* de 1929. Filmoteca de Catalunya.



Molde metálico para fabricar la espiral de una mecedora. Espai corbat. Fundació Caixa Vinaròs. Fotografía: Luis Vives Chillida.



Trabajador de la fábrica de Luis Suay montando una mecedora. Revista *Por esos mundos*, 1911.

Se reconoce el interés público de todas las actividades de conservación y promoción del patrimonio cultural valenciano y su carácter de fuente de riqueza económica para la colectividad. Las administraciones públicas de la Comunidad Valenciana deberán cooperar a dichas actividades, cuando sean desarrolladas por los particulares, mediante la concesión de las ayudas materiales y el reconocimiento público adecuado, proporcionados a la utilidad social que reportan y a las cargas que suponen para los propietarios.

En este sentido, el Espai corbat supone un reconocimiento del interés público de la colección por parte de una institución cultural como la Fundació Caixa Vinaròs.

Contenido y elementos didácticos

Actualmente, tras sucesivas ampliaciones de la donación inicial, en el Espai corbat hay trein-

ta y cinco mecedoras, incluyendo mecedoras infantiles. Las mecedoras para la infancia eran muy populares en Valencia y se hacían con las mismas formas que las mecedoras para adultos a escala, cosa que no se hacía por los fabricantes de Viena. Su ámbito temporal aproximado de fabricación es de 1900 a 1936 y, en consecuencia, la mayoría tienen más de cien años. Algunas responden a patentes que se registraron a principios del siglo xx. Desde el punto de vista de los estilos, encontramos mecedoras con espirales en los laterales, con aros, modernistas (como las que tienen los laterales formados por una sola barra continua o por un lazo), *streamline*² y también modernas cuando

² Este término deriva del mundo del diseño y se puede aplicar a algunas mecedoras. El *streamline* en español se llama «estilo aerodinámico» o «aerodinamismo», y surgió a mediados de los años treinta en los Estados Unidos. Aquí se emplea para designar mecedoras que tienen estas características porque el estilo destacaba por sus formas curvas y líneas largas.



Reconstrucción panorámica del salón vienés. Espai corbat. Fundació Caixa Vinaròs (2017). Fotografías: Julio Vives Chillida.

son predominantemente funcionales, sin decoración. En conjunto son una muestra representativa tanto del elevado nivel de la industria valenciana del mueble curvado en el período considerado como de los diferentes modelos de mecedora que se fabricaban en el primer tercio del siglo xx. A los efectos de poner en valor el conjunto de la colección reunida, en 2013 se publicó un documento con la catalogación de las piezas reunidas hasta el momento y para facilitar su comprensión en el contexto histórico y cultural de la industria valenciana y su origen vienés (*Catàleg de la col·lecció de balancins*, 2013). El sumario del catálogo, escrito en catalán, es el siguiente: 1. Las mecedoras de madera curvada; 2. Patrimonio cultural; 3. Fabricación; 4. Clasificación; 5. Catalogación; 6. El *Espai corbat* y 7. Bibliografía.

Desde un planteamiento didáctico, la exposición muestra no solo las mecedoras, sino también el procedimiento de elaboración de la rejilla, con un panel explicativo de cómo se ha de tejer –la mecedora es como un telar en su estructura– e imágenes de trabajadoras haciendo rejillas en la fábrica de Ventura Feliu (*Película viviente sobre la fábrica de muebles curvados Hijo de Ventura Feliu, Valencia, 1929*). Se trata de una película muda que posiblemente Enrique Feliu Raga, propietario único de la fábrica –su hermano Joaquín murió en un accidente de tráfico en 1925– encargó para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 en la que participó. La película, que está depositada en el archivo de la Filmoteca de Catalunya, muestra, con notas familiares y personales, el modo

de producción de mueble curvado en Valencia en el primer tercio del siglo xx y tiene interés histórico desde la perspectiva de la arqueología industrial y la historia del mueble curvado.

La manera tradicional de elaborar la rejilla es formando un hexágono con seis tiras: dos horizontales, dos verticales y dos diagonales, a falta del remate. La resistencia y la belleza de la rejilla está reconocida pero también la dificultad de su sustitución manual en las mecedoras que se han de restaurar. Hacer rejilla es casi, hoy en día, un oficio en peligro de extinción que merece un reconocimiento, no solo por la dimensión artesana de su elaboración, sino también porque hay que tener en cuenta que era una fuente importante de la plusvalía de la industria del mueble curvado durante muchos años. Las mujeres hacían la rejilla en espacios habilitados para ello en la misma fábrica o en sus casas, trabajando a destajo ya que durante muchos años se cobraba por pieza hecha. Poco a poco la madera contrachapada fue sustituyendo a la rejilla en algunos muebles, como las sillas, pero perduraría muchos años en las mecedoras en Valencia como así se muestra en la colección de la Fundació Caixa Vinaròs, en la que todas las piezas están acabadas en su asiento y respaldo con la tradicional rejilla.

Otro elemento didáctico de interés en la exposición del *Espai corbat* es un molde metálico que se utilizaba para curvar las espirales de las mecedoras. La fabricación de las mecedoras de madera curvada sigue los procedimientos usuales en la producción del mueble curvado. Se han de serrar las barras de madera



Cuna de Ventura Feliu e Hijos. Espai corbat. Fundació Caixa Vinaròs. Fotografia: Luis Vives Chillida.



Musiquero de Jacob & Josef Kohn. Espai corbat. Fundació Caixa Vinaròs. Fotografía: Luis Vives Chillida.

en la longitud necesaria. Después se calientan tales barras durante algo más de una hora –tiempo que dependía de la tecnología disponible– en tanques de vapor. Cuando salen de los tanques las barras se pueden doblar sin que se rompan, en caliente, pero se han de introducir en moldes metálicos para evitar la rotura de las fibras cuando la madera se enfría porque, se dice en este sentido, la madera *tiene rabia*. Cuando la madera se enfría en los moldes se sacan las barras que conservan así la forma. Entonces, una vez elaborados los asientos y respaldos pertinentes con rejilla, se unen las piezas de madera con tornillos –sin necesidad de encolar– y previamente pulidas, se barnizan

en el color deseado y se embalan en papel para su expedición. Así se hacía en el primer tercio del siglo xx. La exposición en el Espai corbat viene acompañada también de material iconográfico diverso: fotografías, postales, retratos, algún cuadro y copia de un cuadro, anuncios, imágenes de catálogos, pósteres, imágenes de la película de la fábrica de Ventura Feliu de 1929 ya citada, entre otros documentos. Se trata de mostrar la producción, el comercio y el uso de las mecedoras en su contexto histórico, social y cultural de manera que se aprecie en todo su alcance la dimensión del objeto que es la base material de la exposición. En efecto, un aspecto esencial en la exposición para la puesta



Mecedora n.º 9 de Jacob & Josef Kohn con reposapiés ajustable. Exposición en el Museo de la Ciudad de Benicarló (2019). Actualmente en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Fotografía: Luis Vives Chillida.

en valor de las mecedoras es la existencia de un conjunto iconográfico muy extenso y variado sobre su producción, su uso y consumo, lo cual permite exponer con un gran atractivo la integración del objeto en los usos y costumbres de la sociedad en sus diversos planos. La documentación expuesta afecta en ocasiones al propio diseño, cuando se trata de patentes, a la producción, incluida la elaboración de la rejilla y al montaje de las mecedoras (Valentí, 1911), al uso social, dado que la mecedora era un objeto predilecto a la hora de hacer retratos o postales de variadas características, tal era la fuerza icónica de este mueble. La exposición,

junto con las mecedoras, de todo este material de imágenes históricas, subraya de una manera decisiva la presentación de los objetos que, por sí sola, podría considerarse limitada en el sentido en el que se consideraba limitado, por ejemplo, lo que se exponía sin orden ni estudio en los gabinetes de curiosidades del siglo XIX. Este es un punto en el que la exposición se abre a la participación del público, a la sociedad, recogiendo testimonios particulares que se quieran aportar en término de fotografías y otros documentos. Porque, a principios del siglo XXI, ¿quién no recuerda a un abuelo o abuela descansando, leyendo o cosiendo en una me-

cedora de madera curvada en aquellos años en que no había sofás, ni televisión, ni aspirinas?

Exposición sobre mecedoras vienesas modernistas

Como una actividad de divulgación del mueble curvado por el Espai corbat, del 31 de marzo al 14 de mayo de 2016, se celebró una exposición sobre mecedoras modernistas de Viena, procedentes de colección particular, en la sede principal de la Fundación. La mecedora de madera curvada es un mueble peculiar porque sus formas evocan la función de movimiento para la que ha sido diseñada. Por eso parece que está en movimiento incluso cuando el balancín está parado. Como hemos dicho, Hermanos Thonet, fabricantes principales de muebles de madera curvada de Viena, hicieron su primera mecedora en 1860. En 1862 la exhibieron en la Exposición Internacional de Londres y a partir de entonces Thonet comenzó a diversificar las formas de las mecedoras, que se hicieron muy populares. Otros fabricantes de Austria-Hungría como los citados Kohn y Fischel reprodujeron en sus catálogos las mecedoras de Thonet e innovaron ofreciendo sus propios modelos. En la época del modernismo se hicieron mecedoras que seguían este estilo por su estructura y/o su decoración. En esta exposición, la Fundación presentó en su día una selección representativa de mecedoras modernistas realizadas por dichos fabricantes vieneses entre 1880 y 1915 aproximadamente. Los fabricantes valencianos de muebles de madera curvada se inspiraron en algunas de ellas para diseñar sus propios modelos.

El «salón vienés» del Espai corbat

Una ampliación del Espai corbat se produjo en el verano de 2017 con la inauguración de una sala nueva denominada «salón vienés» a

partir de una nueva donación particular. Se trata de una pequeña sala que reproduce, con muebles de madera curvada, un salón vienés del último tercio del siglo XIX reconstruido a partir de mobiliario seleccionado de fabricantes vieneses y valencianos que seguían el estilo de la ciudad austriaca, como Ventura Feliu y Salvador Albacar. Esta ampliación tipológica se añade a la sala original con mecedoras valencianas, de la que constituye un complemento que ilustra las posibilidades de fabricación de mobiliario curvado más allá de las mecedoras. La mayoría de los muebles expuestos en el salón tienen representación en museos de Europa y América ya sea por su relevancia histórica como arte decorativo, por la originalidad de su diseño con el lenguaje de la madera curvada, por su carácter funcional o simplemente por su belleza. Desde una perspectiva estética actual pueden calificarse estas piezas, que respondían a los estilos y gustos del pasado, de esculturas de madera curvada industriales y así se reflejó en el título de un prospecto editado para la ocasión (*Escultures de fusta industrials: un saló vienès del segle XIX*, 2017).

El salón está compuesto de 1. Cuna; 2. Jardinera; 3. Sofá; 4. Musiquero; 5. Trona; 6. Mecedora infantil; 7. Silla infantil; 8. Silla de respaldo alto; 9. Mesa; 10. Silla de comedor; 11. Reposapiés basculante; 12. Mecedora; 13. Estantería; 14. Perchero; 15. Reclinatorio y 16. *Chaise-longue* basculante.

Exposición sobre muebles curvados de Viena y de Valencia

La última de las actividades de divulgación hasta el momento del Espai corbat y probablemente la más extensa y trabajada es la exposición de verano de 2019 (11 de julio al 22 de septiembre) en el Museo de la Ciudad de Benicarló (MUCBE). La exposición abarcaba mobiliario de la Fundació Caixa Vinaròs y al-

gunos ejemplares procedentes de colecciones privadas. El objetivo de la exposición fue mostrar un conjunto de mobiliario hecho con la técnica del curvado de la madera, desarrollada por Michael Thonet y sus hijos durante el siglo XIX. Los muebles vieneses expuestos eran de este fabricante y también de otros llamados «competidores» en Austria-Hungría como los reiterados Kohn y Fischel. En cuanto a los fabricantes valencianos, había representación de los más importantes: Hijos de Ventura Feliu, Hijos de Joaquín Lleó, Salvador Albacar y Luis Suay. Además, se presentaron dos espacios diferenciados que formaban un salón y un dormitorio, pues la madera curvada podía abarcar cualquier tipo de mobiliario para el hogar y no solo para establecimientos públicos como cafés y hoteles, como en ocasiones se da equivocadamente a entender. Estos espacios eran de algún modo una ampliación del salón vienés del Espai corbat. Esta exposición fue una muestra representativa del mueble curvado originario de Viena y de su recepción en Valencia, aspectos estos inéditos hasta el momento en exposiciones o museos. El catálogo de la exposición, accesible en internet, reproduce fotografías de todas las piezas que se mostraron en las amplias salas del MUCBE y también se encuentra en línea un video de la inauguración de la Exposición *–Moble corbat de Viena i de València–*.

Balance y perspectivas

El Espai corbat de la Fundació Caixa Vinaròs ha contribuido a lo largo de sus diez años de funcionamiento a la difusión del patrimonio cultural constituido por mueble curvado, especialmente mecedoras valencianas. Lo ha hecho no solo mediante la apertura de una sede física específicamente dedicada al objeto en la Fundación, sino también a través de la pro-

moción de diversas exposiciones en las que el grueso de la colección de mobiliario ha tenido representación. Consideramos que es necesario un proyecto de este tipo para valorar una parte importante de la historia cultural e industrial de Valencia, en un sector que, si bien tiene su origen en influencias exteriores, tuvo una sólida implantación en dicho territorio y mostró características propias en algunos aspectos.

Las perspectivas de futuro son positivas tanto de cara a la consolidación del Espai corbat en el seno de la Fundación, como un proyecto de musealización incipiente, como de cara a la participación en acontecimientos culturales de su ámbito de trabajo en el futuro. El foco de las exposiciones previstas está puesto en el mueble curvado valenciano producido entre 1900 y 1936 aumentando la variedad tipológica de la colección. Sea como fuere, el Espai corbat es ya una experiencia de interés museístico y aspira a ser algún día una colección museográfica permanente reconocida en la Comunidad Valenciana.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Almanaque *Las Provincias*, 1912.
Catàleg de la col·lecció de balancins (2013) Vinaròs: Fundació Caixa Vinaròs.
Escultures de fusta industrials: un saló vienès del segle XIX. Prospecte d'exposició (2017) Vinaròs: Fundació Caixa Vinaròs.
Espai corbat. Disponible en <https://www.fundacioaixa-vinaros.com/espais/espai-corbat/> [Fecha de consulta 04/01/2021]
 INSTITUTO DE REFORMAS SOCIALES (1914) *Resumen de las informaciones de los inspectores del trabajo acerca de las consecuencias sufridas por las industrias en España con motivo del actual estado de guerra*, Madrid.
 LECUONA, Manuel y Manuel MARTÍNEZ TORÁN (1998) «Encant i procés modernitzador del moble corbat»,

El modernisme a la Comunitat Valenciana, València: Diputació de València, Centre Cultural La Beneficència, 155-181.

Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano: DOGV núm. 3267, de 18/06/1998, (BOE núm. 174, de 22/07/1998).

MARTÍNEZ FERRANDO, Enrique (1953) «El Mueble Curvado», *Cuatro Industrias Valencianas de abolengo*, (reedición del libro de 1933), Valencia: Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Valencia.

Mecedoras Modernistas. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-qZS6lyCdUM> [Fecha de consulta 04/01/2021]

Moble corbat de Viena i de València (2019) Catàleg de l'Exposició al Museu de la Ciutat de Benicarló (MUCBE), juliol-setembre de 2019. Disponible en <https://www.ajuntamentdebenicarlo.org/r2h/files/24262.pdf> [Fecha de consulta 04/01/2021]

Película viviente sobre la fábrica de muebles curvados Hijo de Ventura Feliu, Valencia (1929). Barcelona: Trilla. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=D0KI_JBdTFA_ [Fecha de consulta 04/01/2021]

REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS (1883) *Álbum de la Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes*, Valencia, reimpresión de 1992.

RENZI, Chiara Carafa; RENZI, Giovanni y Wolfgang THILLMANN (2006) *Sedie a dondolo Thonet-Thonet Rocking Chairs*, Milano: Silvana Editoriale.

SOLER Y MARCO, Vicent (1984) *Guerra i expansió industrial: País Valencià (1914-1923)*, Valencia: Alfons el Magnànim.

TORRENT, Rosalía y Joan M. MARÍN (2005) *Historia del diseño industrial*, Madrid: Cátedra.

VALENTÍ, A. (1911) «La industria de muebles curvados. Cómo se construye una mecedora», *Por esos mundos*, 1050-1053.

Recibido el 20 del 7 de 2021

Aceptado el 4 del 11 de 2021

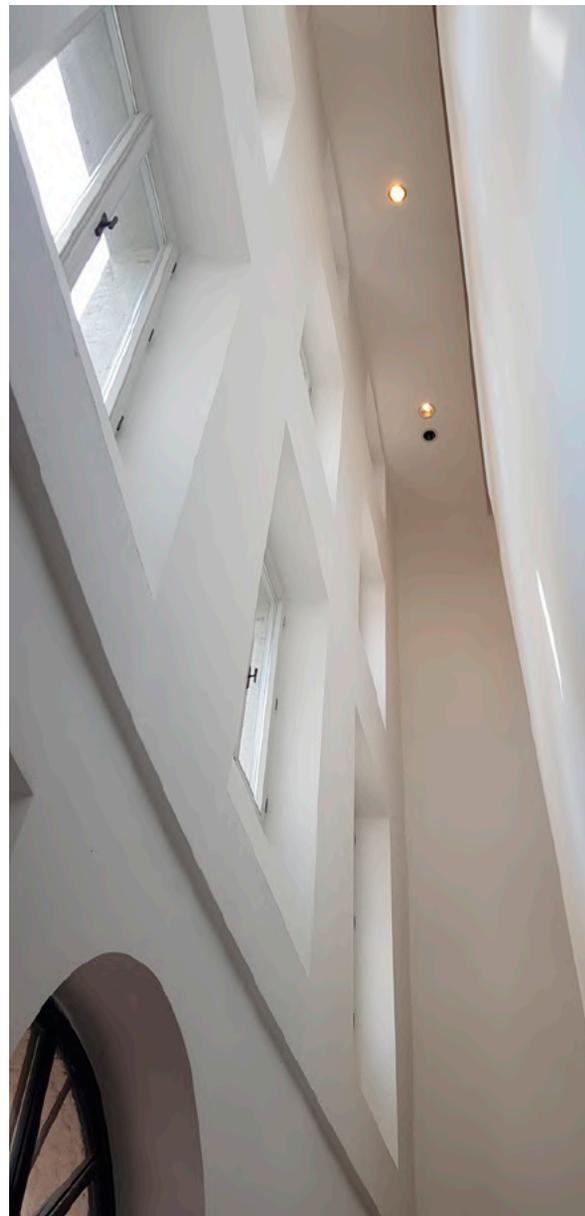
BIBLID [2530-1330 (2021): 112-129]



Jardinera de Hijos de Ventura Feliu. Fotografía: Luis Vives Chillida.



Antigua entrada de la Galería Museo Depero por via della Terra 53 (1959-1991).



Casa d'Arte Futurista Depero. Restauración de Renato Rizzi (2009).

LA CASA DEL MAGO. EL MUSEO FUTURISTA DE FORTUNATO DEPERO¹

THE HOUSE OF MAGO. THE FUTURISTIC MUSEUM OF FORTUNATO DEPERO

Juan Agustín Mancebo Roca
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen A principios de los cuarenta del pasado siglo Fortunato Depero concibió la idea de un museo sobre su obra y tras un periodo en el que sus vínculos políticos ensombrecieron su trabajo, proyectó en la década siguiente su Galería Museo en Rovereto. Artista esencial del futurismo, vanguardia que había abogado programáticamente por la destrucción de museos y academias, Depero creó un espacio que resumía su legado constituyendo la base de lo que hoy es el Museo de Arte Moderna e Contemporánea de Trento e Rovereto. Este artículo hace un recorrido por el itinerario artístico de Fortunato Depero, sus vínculos con el futurismo y con su ciudad de adopción, así como por la evolución de la Casa d'Arte Futurista como modelo para la Galería Museo. Asimismo, se referencia la colección permanente según el proyecto del artista y las exposiciones temporales que toman como base los fondos del Archivo del '900 que reivindican la reconstrucción de la memoria del siglo xx. El artículo concluye que la Casa d'Arte Futurista Depero ha dinamizado el contexto cultural trentino configurando su proyecto museográfico actual.

Palabras clave Artes aplicadas, diseño, futurismo, fascismo, museo, Mart, Rovereto.

Abstract In the early forties of the last century, Fortunato Depero conceived the idea of a museum about his work. After a period where his political ties overshadowed his artistic legacy, he projected his Gallery Museum in Rovereto in the following decade. An essential artist of Futurism, an avant-garde that had programmatically advocated the destruction of museums and academies, Depero created a space that summed up his legacy and formed the basis of what it is today the Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. This article traces the artistic itinerary of Fortunato Depero, his links with Futurism and his adopted city, as well as the evolution of the Casa d'Arte Futurista as a model for the Museum Gallery. Reference is also made to the permanent collection according to the artist's project and to the temporary exhibitions based on the archives of the Archivio del '900, which claim the reconstruction of the memory of the twentieth century. The article concludes that the Casa d'Arte Futurista Depero has dynamized the cultural context of Trentino by shaping its current museographic project.

Keywords Applied Arts, Design, Futurism, Fascism, Museum, Mart, Rovereto

¹ Este artículo ha sido escrito mediante el Programa de estancias en universidades y centros de investigación en el extranjero 2021 del Plan Propio de Investigación de la UCLM y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). El autor agradece a Paola Pettenella, Duccio Dogheria, Patrizia Regorda y especialmente a Federico Zanoner del Archivio del '900 así como a Mariarosaria Mariech (responsable de la biblioteca) y al profesor Denis Viva del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento su generosa ayuda para su elaboración.

Introducción

Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo y combatir el moralismo, el feminismo y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.

Filippo Tommaso Marinetti, 20 de febrero 1909

Desde su inauguración en 1959 y su reapertura tras la restauración de 2009, la Casa d'Arte Futurista Depero se publicita como el único museo futurista de Italia. Hay otros espacios dedicados al movimiento como la Fondazione e Museo Primo Conti en Fiesole² y la Casa Balla en Roma³, además de archivos personales como los de Gerardo Dottori, Cesare Andreoni, Franco Casavola, Corrado Govoni, Arnaldo Bonzagni, Balilla Pratella, Gian Piero Lucini y Mario Chiattone entre otros (Giroud y Pettenella, 2003: 77- 267). Lo que diferencia la Casa Depero del resto es que fue el propio artista quien proyectó el museo durante años a través de un sistemático fondo en el que catalogó su trabajo y sus referencias constituyendo un prodigioso archivo a partir de la relectura del *auto-rèclame* futurista (Depero, 2012: 104). Entre sus miles de documentos el archivo Depero contiene el *Dizionario ideologico ed autobiografico* compuesto por seis volúmenes y trece cuadernos que abarca su recorrido biográfico y artístico desde 1904 hasta los años

2 Creada en 1980 la Fondazione e Museo Primo Conti a partir del legado de Primo Conti (1900-1988) acoge una muestra permanente sobre su obra y fondos documentales de vanguardia. Contiene entre otros los Archivi Giovanni Papini (1980) y Primo Conti (1985), los fondos Librario Futurista (1980-87), Francesco Meriano (1981), Francesco Cangiullo (1981), Emilio Settimelli (1985), Francesco Balilla Pratella (1985), Corrado Pavolini (1985), Emilio Notte (1990), Giuseppe Bottai (1995), Osvaldo Peruzzi (1998) y los del historiador Mario Verdone (1987).

3 La Casa Balla en el barrio de Prati en via Oslavia 39B ha sido recientemente restaurada y abierta al público a partir de la intervención del Maxxi Roma. La de Oslavia fue la última de las sedes de la homónima casa futurista. La casa se puede visitar los fines de semana del 26 de mayo al 24 de octubre de 2021 y su apertura se complementa con una exposición en el Maxxi, *Casa Balla. Dalla casa all'universo e ritorno* (17 junio-21 noviembre de 2021).

cincuenta realizado «con la idea de publicar una obra enciclopédica que fuese una especie de compendio de su credo artístico y de sus experiencias de vida» (Velardita, 2008: 63-64).

Fortunato Depero fue uno de los escasos miembros del futurismo que se mantuvo fiel al movimiento desde su adscripción hasta el final del grupo en diciembre de 1944. El artista siguió considerándose un pintor futurista más allá del sinsentido de una filiación que remitía a un mundo que había desaparecido. De hecho, el catálogo y la exposición inaugural de la Galleria e Museo Depero Rovereto en 1959 se iniciaban con su carta de admisión dirigida a Giacomo Balla por la dirección del grupo futurista (Mart, Dep. 1.1.3) «que subraya una carrera artística coronada por la construcción del citado museo» (Zanoner, 2021: 7).

La Casa d'Arte Futurista Depero es una de las escasas referencias museísticas futuristas, un movimiento de vanguardia que ha estado y probablemente sigue estando bajo sospecha y cuya implicación con el fascismo ha condicionado gran parte de su lectura historiográfica⁴. Del mismo modo, la Casa d'Arte Depero está inextricablemente ligada al contexto cultural de Rovereto ya que constituyó el germen de la política museística contemporánea del Trentino a partir de la fundación del Mart, el Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto en 1987, que aunaba las colecciones del siglo XIX organizadas por la historiadora del arte Gabriella Belli (1952-) en el Palazzo delle Albere de Trento y los fondos documentales y artísticos de la Casa Depero de Rovereto, configurando un ambicioso proyecto más allá de una lectura provincial con vocación, como así ha sido, de trascender internacionalmente.

Este artículo estudia la Casa d'Arte Futurista Depero desde sus orígenes hasta la actualidad como una de las tres sedes del Mart. Para ello se estructura un recorrido histórico-artístico sobre

4 «El futurismo ha salido definitivamente del armario, varias exposiciones lo celebran y sus artistas se revalorizan en el mercado [...] la mejor expresión de la dicotomía moral entre el arte de vanguardia y la política de su tiempo» (Verdú, 2021).



Sala Rovereto. Al fondo los cuadros *Pietre antiche e moderne*, *Vampa Eroica*, *Generosità sconfinata* (1957-1959). En primer plano los retratos de Fortunato Depero y Rosetta Amadori realizados por Eraldo Fozzer.

la filiación futurista de Depero y su relación con Rovereto. Asimismo, el trabajo se focaliza en la concepción de la Galería Museo Depero, las diferentes propuestas para constituir la, su particular historia –ya que fue cerrada tras su inauguración solo accesible a los gestores e historiadores para consulta de los fondos–, su ampliación, la colección permanente y las muestras temporales.

A partir del renovado interés en la obra de Depero y del futurismo italiano, se reabrió el museo en temporada estival, previamente a su apertura durante todo el año. A este respecto fueron determinantes los fondos documentales que constituyeron el germen del actual Archivo del'900. El artículo concluye con el impulso que se le ha dado a la Casa d'Arte Futurista Depero a principios del siglo XXI con la restauración de 2009 en el que el museo se ordena como parte esencial del Polo Culturale Museale de Rovereto⁵, un espacio dedicado a la obra de

⁵ «El nuevo Polo Culturale Museale di Rovereto está situado en Corso Bettini a la altura de los dos Palacios Alberti y Annona. Comprende el MART, la ampliación de la Biblioteca Civica, un Auditorium y un edificio para actividades expositivas culturales del Ayuntamiento» (Cerone, 2003: 109).

un artista y a una vanguardia cuya programática pretendía la aniquilación de todos ellos.

Depero futurista

Fortunato Depero nació en Fondo, un pequeño pueblo en el Val di Non en los confines del Trentino administrado por el imperio austrohúngaro. En 1902 su familia se trasladó a Rovereto y, tras su formación en la Scuola Reale Elisabettina, se presentaría sin éxito a los exámenes de la Academia de Arte de Viena (1909). Tras ese fracaso, su padre firmó un contrato el 21 de noviembre de 1910 para que el joven artista aprendiera el oficio de marmolista en la empresa de Gelsomino Scanagatta (Mart, Dep. 1.1.1).

Su carácter inquietó y la disconformidad con el ambiente artístico de Rovereto –en ese momento era asiduo lector de «Lacerba» revista futurista dirigida por Giovanni Papini (1881-1956) y Ardengo Soffici (1879-1964)– le llevaron a mudarse a Roma en 1913 donde entraría en contacto con la Galería Futurista Permanente de Giuseppe Sprovieri (1890-1988). En la capital frecuentaría el estudio de



Sala Rovereto: Società Agricoltori Vallagarina (1957-1959).

Giacomo Balla (1871-1956) otrora maestro de Gino Severini (1883-1966) y Umberto Boccioni (1882-1916). La sintonía artística entre Balla y Depero fue instantánea y este pasaría a ser su más estrecho colaborador. Por otra parte, Depero se sintió fascinado por la obra de Boccioni que conoció en la Galería Sprovieri (Depero, 2012: 11-12). A partir de la lectura de la obra de Boccioni y de los trabajos previos de Balla, ambos investigarían la posibilidad de incorporar el movimiento y el ruido a la obra de arte generando los *complessi plastici*, esculturas dinámicas realizadas con materiales pobres que constituyeron el primer paso para superar la jerarquía de los géneros artísticos tradicionales. Depero se convirtió en futurista en 1914 aunque su membresía bien pudiera ser algo posterior y hacerse efectiva en 1915 ya que como movimiento dogmático y jerarquizado los futuristas intervenían premeditadamente en la datación de las obras y en las biografías de sus miembros para construir un relato que se adecuara coherentemente a sus fines propagandísticos.

En cualquier caso, Depero había expuesto siete obras en la Esposizione Libera Futurista

Internazionale (1914) y publicaría con Balla *Ricostruzione futurista dell'universo* (Milán, 11 de marzo de 1915) que se alejaba de la retórica anti-pasadista para configurar un modelo que pretendía eliminar las barreras entre las disciplinas artísticas y la división entre arte y vida. El texto proponía una pauta de construcción de totalidad orgánica a partir de la renovada visión de la vanguardia y condicionaría la segunda parte de esta hasta los años treinta lo que suponía «la codificación de la programática totalidad operativa de la creatividad futurista» (Crispoliti, 2015: 13).

La intervención futurista llevó a la reelaboración de la idea de la obra de arte total, la *gesamtkunstwerk* wagneriana que el movimiento tradujo en la creación de las diferentes *Case d'Arte Futuriste*, «laboratorios experimentales de un trabajo dirigido a replantear el espacio cotidiano, de los objetos de uso a la decoración de la casa, de la moda a la escena urbana» (Giacomelli, 2001: 232). Pese a que se distribuirían por toda Italia –como las de Pippo Rizzo (1897-1964) en Palermo (1921-1929) o la de Tato (Guglielmo Sansoni 1896-1974) en Bolonia (transferida a la capital un año des-

pués)–, Roma se convertiría en su epicentro y con ellas en la capital del movimiento (Bosaglia, 1993: 9). Las más relevantes fueron la Casa d'Arte Bragaglia (1918-1930) de Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) que se convertiría en un espacio escénico de referencia con el Teatro degli Indipendenti «el primero y más importante intento de renovación del arte teatral italiano en las primeras décadas del *novecentos*» (Mondello, 1990: 31); la Casa d'Arte Italiana (1919-1921) del crítico Mario Recchi y de Enrico Prampolini (1894-1956) completamente diseñada por este y la Casa d'Arte Balla (1920-1958) cuya sede estuvo primero en la via Niccolò Porpora 2 y finalmente en via Oslavia 39B, donde se ubica actualmente, a las que habría que unir los talleres de menor entidad de Ugo Giannattasio (1888-1958) entre 1920 y 1923 dedicado a la cerámica, la decoración y el mobiliario y la de Roberto Melli (1885-1958).

Rovereto-París-Nueva York-Rovereto

Tras cinco años en Roma, Depero volvió a Rovereto y en otoño de 1919 puso en marcha los talleres de la Casa d'Arte Depero en los que debía concretar los preceptos de *Ricostruzione futurista dell'universo* en una ciudad castigada por la guerra –severamente bombardeada por la artillería italiana– y alejada de los núcleos artísticos de Milán, Roma y Florencia.

La noticia de la apertura se había publicado el 5 de junio en las «Cronache d'Attualità» de Bragaglia: «El pintor Depero fundará un gran establecimiento para muebles y objetos de artes decorativas en el Trentino» (Belli, 1992: 20). Si bien es cierto que la Casa de Depero fue algo posterior al resto de casas de arte y estaba basada en las iniciativas futuristas señaladas, lo cierto es que se distinguió por un ambicioso programa determinado por la producción de elementos en tela. Depero junto a su mujer Rosetta Amadori (1893-1976) había iniciado sus primeras experiencias sobre manufactura de



Sala «eco della stampa» realizada por Fortunato Depero (1957-1959).

tejidos durante la estancia en Capri con Gilbert Clavel (1883-1927) a partir de los remanentes de «tela española» del frustrado proyecto del *Le chant du rossignol* (1917) para Ballets rusos de Serguéi Diághilev (1872-1929).

La primera sede de la Casa d'Arte Depero estuvo en un pequeño local de apenas unos metros cuadrados en la via Vicenza en el que trabajaban el artista y su mujer –determinante en la intendencia y el buen funcionamiento de



Sala «eco della stampa». En la parte superior pinturas originales de la casa de Monte dei Pegni.

la Casa– que se encargaba con un operario de confeccionar los tapices diseñados por el artista. La falta de espacio motivó su traslado en agosto de 1920 a los salones de la casa Keppel en via 2 Novembre, 14 –actualmente via Santa Maria 44– donde incrementó exponencialmente su producción. Con una clara vocación publicitaria, sus productos fueron expuestos

en la milanese galería Moretti en el Palazzo Cova desde el 29 de enero al 20 de febrero y en la Casa d'Arte Bragaglia entre el 15 de marzo y el 15 de abril de 1921 que atestiguan la frenética producción diferenciada en varios sectores de la Casa d'Arte Depero.

La Casa en un principio fue ideada para realizar tapices de grandes dimensiones que derivarían en artes decorativas, mobiliario y juguetes y cuya originalidad fue reconocida con una mención en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs de París (1925) en la que Depero presentaría sus trabajos con Balla y Prampolini como atestiguan la conocida fotografía con Guglielmo Jannelli (1895-1950) y Balla portando los primeros los célebres *panciotti* –chalecos– futuristas (Mart, Dep. 2.6.63).

Pese a estar focalizado en la producción de elementos artesanales, Depero nunca abandonó la pintura ya que las ventas de objetos le permitieron dedicarse a ella con cierto desahogo (Scudiero, 1992: 6). Un buen ejemplo sería *La casa del Mago* (1920) en el que aparece pintando mientras los operarios trabajan en los tapices y cuyo estilo evolucionaba del futurismo a una particular lectura solar de la metafísica.

El reconocimiento de la Casa d'Arte Depero en las exposiciones internacionales le llevaron a contratar más trabajadores para acelerar una producción que por su especificidad era muy laboriosa. Con la idea de diversificar las sedes y hacerse más accesible pensó en transferir la Casa d'Arte a Milán, proyecto que tuvo en mente hasta 1927, cuando contempló la internacionalización de su trabajo en Estados Unidos y canceló el traslado a Lombardía. Con una proyección similar, a raíz de la citada Exposition Internationale des Arts Décoratifs, Depero abrió la Maison Depero en la parisina rue Sansovere 93 que cerraría en primavera de 1926 por la falta de proyectos y encargos (Belli, 1992: 30).

Fascinado por las imágenes de Nueva York que habían configurado las utópicas visiones arquitectónicas de Antonio Sant'Elia (1888-

1916) y Mario Chiattonne (1891-1957) y con la esperanza de encontrar un mercado para su trabajo, Depero iniciaría su aventura americana que había proyectado durante más de un año. Pese a que Marinetti se lo había desaconsejado y Fedele Azari le había señalado las dificultades que había tenido en Estados Unidos⁶, el matrimonio Depero y su monumental equipaje partieron a bordo del Augustus desde Génova el 28 de septiembre de 1928⁷.

Pese a que fue arropado por la comunidad italiana, Depero se topó con todo tipo de trabas burocráticas además de la falta de una base financiera que le permitiera desarrollar su programa. Puso en marcha la New York Depero's Futurist House, una Casa d'Arte subsidiaria de la sede roveretana en una habitación alquilada a su colega de infancia Ciro Lucchi y a su socio Albert Jackson de la New Transit Import & Export Co., en el 464 West 23rd de la calle 25. Convencido del éxito, Depero firmaría un contrato societario de dos años por el que les cedería parte de los beneficios, pero la sociedad fue disuelta el 1 de abril por falta

6 «Resumiendo, ¡aquí hay muchas dificultades y muy distintas de los que pensaba! [...] Te podré dar una idea exacta de este ambiente, que no me gusta y que está muy lejos de nuestras tendencias y posibilidades... pero sin embargo me tienta [...] y si tuviera que volver aquí para cualquier empresa sería contigo. Porque el único camino posible es la industrialización del arte» (Azari, 1992: 23).

7 «Cargo un camión lleno y me sitúo entre las pilas de cuadros, sujetando los cuadros de arriba abajo con las piernas y los brazos extendidos, para que no se derrumben o se estropeen durante el duro transporte. Mis sueños mágicos, mi mundo de cuento de hadas, los autómatas mecánicos, los trenes voladores, la flora y la fauna mágicas, viajan entre los muros de plomo de los rascacielos, entre las perspectivas de hierro de los puentes y los trenes elevados, siguiendo la corriente compacta de los coches, entre dos bancos de multitudes negras que pululan en la baja, densa y asfijante atmósfera metropolitana. Mi corazón está temblando. Otras veces soy tan alegre como un canario. Saludo a la multitud, silbo con las sirenas, canto con los altavoces: tengo la sensación de viajar con una carga peligrosa, considero estos cuadros como bombas concentradas de explosiones policromadas. Será mi íntima alegría lanzarlos contra los oscuros paralelepípedos de esta Babel. Me siento transportado con ondas altas y bajas de terremoto, me siento rodar con mi obra hacia las profundidades destrozadas de la supermetrópolis, hacia la Galleria Guarino, hacia el "Ring" de mi primera batalla americana» (Depero, 1940: 289).



Sala de los tapices. *Gatto nero* (1918). Al fondo marionetas para los *Balli plastici* (1918) [Reconstrucción de 1981] En la parte inferior carteles de *Mandorlato «Vido»* (1924, litografía, 138 x 97 cm) y *Il nuovo Teatro Futurista* (1924, litografía, 140 x 100 cm).

de ventas y el artista tuvo que hacerse cargo de 1200 dólares para poder disolverla. Posteriormente abrió una nueva sede por mediación de la condesa Olga Facchetti Giulia en el 210 de la Quinta Avenida en la Casa del Fascio Femminile «un laboratorio de arte femenino fascista de artes aplicadas modernas» (Belli, 1992: 38). En septiembre de 1929 abandonó el Hotel

New Transit donde se había alojado y se mudó al estudio de la Quinta Avenida y a un apartamento del 70 West 11th Street.

Pese a que el entorno metropolitano le marcaría de por vida, la renovación de su vocabulario gráfico, el estímulo de la urbe americana y las comisiones que recibió para publicaciones, trabajos de decoración y proyectos teatrales –coincidió con Leónide Massine (1896-1976) al que había conocido en 1916 en París– el sueño de Depero de triunfar en los Estados Unidos fracasaría y le acarrearía una situación financiera calamitosa. El público consideraba demasiado tosco su estilo y el *crack* bursátil de 1929 agravó aún más su delicada situación económica. Pese a ser uno de los primeros artistas que intuyó el cambio de la capitalidad mundial del arte, las dificultades burocráticas, artísticas y económicas provocaron que su producción se ralentizara.

Cuando Depero volvió a Italia con Rosetta en otoño de 1930, la situación artística y política era muy distinta a la que había dejado y la Casa d'Arte iniciaría un progresivo declive a lo largo de la década convirtiéndose en un laboratorio de artes decorativas ligado al artesanado trentino. Las Case d'Arte habían concluido su ciclo histórico, el futurismo había implementado su política aeropictórica y Depero se terminó distanciando del núcleo romano y de la narrativa de la modernidad ya que la urbe neoyorkina le mostró la cara más desagradable del capitalismo, por lo que se concentraría «en los cánones de la concreción y el realismo» (Scudiero, 1992: 8).

Con escasas opciones de tener encargos públicos y con coleccionistas que ya no estaban interesados en las realizaciones que habían triunfado diez años antes, Depero buscó un nuevo mercado a través de la publicidad como medio hacia el que bascularía el arte contemporáneo como mostró en su «cuadro publicitario no cartel» *Squisito al seltz* (Óleo/tela, 70 x 100 cm) realizado para Campari y expuesto en la Biennale de 1926, que apuntaba a su «Manifesto dell'arte pubblicitaria futurista» publi-

cado en el *Numero único futurista Campari* (1931) y que declaraba que «el arte del futuro será potentemente publicitario» (Depero 1931: 19-21). La política autárquica implementada por el régimen de Mussolini le llevaría a desarrollar trabajos en buxus, material económico a base de celulosa para sustituir el contrachapado de madera a partir de láminas en las que se podían realizar proyectos decorativos de bajo coste. Depero, por otra parte, nunca había escondido sus simpatías por el fascismo y para relanzar su Casa d'Arte pensó en reconvertirla en la denominada *Officina d'Arte Fascista. Progetto antisanzionista per lo sviluppo commerciale degli arazzi e cuscini* «DEPERO» de abril de 1936 (Dep. 5.25.1) en la que estaba inscrita la propuesta de su Casa-Museo. A partir de las relaciones políticas pudo obtener encargos públicos y privados en el Trentino, iniciando por otra parte una fructífera colaboración estatal con la ENIT (Agenzia Nazionale del Turismo) que le comisionaría trabajos provinciales y nacionales entre 1938 y 1942.

De la Casa de Arte a la Galeria Museo

En la última época de Casa d'Arte, Depero pensó en la transformación del taller en un centro monográfico sobre su obra, algo que había planteado en algunos escritos sobre las figuras de Balla y Boccioni (Depero, 1912: 144). En 1941 presentó su «Progetto per una galleria permanente dell'opera di Fortunato Depero a Trento» que esperaba realizar cuando terminara la guerra. Depero se trasladaría a Serrada de Folgaria cerrando definitivamente su Casa d'Arte tras entregar su último encargo al Gran Hotel Trento⁸.

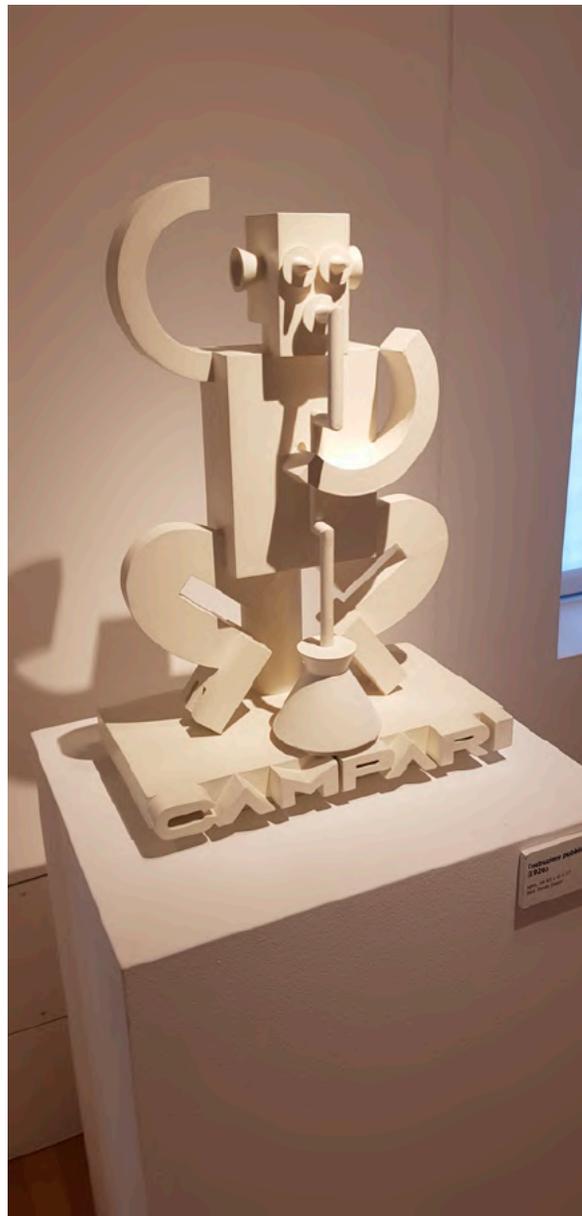
La guerra no solo imposibilitó cualquier proyecto, sino que sus afinidades estéticas y políticas lo convirtieron en un personaje in-

8 «Debo luchar de tremendamente para pagar los alquileres, los envíos, salvar los secuestros preventivos, pagar las estancias de hotel, saltar las comidas, alimentar a mi mujer y pagar el sábado de cinco a seis operarios que trabajan» (Belli, 1992: 32).

cómodo en la posguerra. Las dificultades económicas en los años últimos del fascismo le llevaron a publicar *A passo romano* (Trento, 1943) volumen de exaltación patriótica que mantenía destellos del cuidado diseño gráfico que había caracterizado su producción editorial y cuyos remanentes destruyó cuando regresó a Rovereto en 1945.

Durante unos años las relaciones con la comunidad no fueron excesivamente fluidas y para congraciarse con las autoridades permitió al ayuntamiento alojar a personas sin recursos en su casa de Viale dei Colli 38. En 1947, con una situación artística enquistada, fue comisionado parcialmente por la empresa productora del buxus para realizar un segundo viaje a Nueva York con la intención de implementar el material en Norteamérica. Pero los Estados Unidos eran hostiles a los italianos y especialmente a aquellos que hubieran tenido relaciones con el fascismo. Depero, que había viajado solo, ni siquiera pudo alquilar un apartamento y cuando encontró alojamiento solo halló ruidos y molestias. Rosetta llegó posteriormente y fueron invitados por Angela «Lina» Sermolino (¿-1948) esposa de William Hillman (1895-1962), relaciones públicas y jefe de prensa de Harry S. Truman a New Milford (Connecticut). En New Milford, Depero encontró un lugar similar a sus orígenes trentinos y pudo desarrollar su trabajo con tranquilidad, una producción por otra parte muy distinta a aquella de la primera estancia, focalizándose en los aborígenes americanos y en una relectura esotérica que caracterizaría su obra de los últimos años y que conformó la mayoría de las imágenes de la exposición permanente de su futuro museo. Los Depero regresaron a Italia en 1949.

La década de los cincuenta supondría la recuperación de su figura. Se publicaron monografías a cargo de los historiadores Giampiero Giani (1912-1964) y Riccardo Maroni (1896-1993) en 1951 y 1953, realizaría una gran muestra individual en Rovereto en 1951 y fue seleccionado en la «Antologia di Maes-



Costruzione pubblicitaria Campari (1926, Madera, 65 x 46 x 27 cm).

tri» de la xxvi Biennale de 1952 (Passamani, 1990: 11). El 22 de noviembre de 1952, con motivo de su muestra individual en su casa en viale Dei Colli, Depero escribió al alcalde de Rovereto Giuseppe Veronesi (1910-1985) sobre la creación de un museo permanente sobre su obra dividido en dos partes, una dedicada a su legado y otra para muestras temporales, además de contemplar un taller anexo para los artesanos del Trentino (Boschiero, 2008: 18).

Este impulso coincidió con el interés suscitado por el encargo del presidente de la provincia de Trento Remo Albertini (1915-2000) para la decoración de la Sala del Consiglio della Provincia Autonoma di Trento (1953-1956) que reconocía su trayectoria y relevancia artística. Depero realizaría una serie de imágenes alegóricas que reconstruían la historia del Trentino diseñándola integralmente, idea que trasladaría posteriormente a su museo. Sin embargo, el reconocimiento no fue igual a nivel nacional. Depero se consideró excluido de la Biennale y publicó el opúsculo de protesta *AntiBiennale* (1953) en el que incluyó un texto del crítico Lionello Fiumi (1894-1973) que consideraba que la obra de Depero –y el catálogo de que había elaborado– conformaban un museo preliminar.

En septiembre de 1955 el ayuntamiento le comunicó que estudiaría la viabilidad del proyecto de la galería permanente. Depero pensó en un inmueble construido ex profeso y diseñó un pabellón para la Galleria pero la falta de espacio en el centro de la ciudad y la carestía de recursos decidieron una intervención en una estructura preexistente. Los técnicos del ayuntamiento pensaron en la casa de Monte dei Pegni, edificio abandonado en el centro del casco histórico y los locales de la ENIT en Piazza Rosmini bajo la loggia Vannetti. En 1955 se encargó al arquitecto Mario Kiniger (1914-1982) –que había realizado la restauración de la fachada de la iglesia de San Marcos en 1950– y al profesor Guido Vettorazzo (1921-2019) el proyecto eventual para la ubicación del museo para el que eligieron finalmente la casa de Monte dei Pegni.

El inmueble había sido un hospicio anexo a la iglesia de Santa Maria Elisabetta y posteriormente el ayuntamiento había fundado el Monte di Pietà. En enero de 1956 Depero escribió una tercera relación con el título «Galleria permanente e Museo storico Depero» en la que especificaba las salas dedicadas a la ciudad y al «eco della stampa» en las que haría un homenaje a Rovereto y expondría ediciones, volúmenes, catálogos y manifiestos. A modo de

soporte técnico para el futuro Museo y en la línea de su frenesí editorial editó dos fascículos del *Dizionario volante Depero: voci, significati, aneddoti e opere* (Galleria permanente e Museo Storico Depero a Rovereto, 1956 y 1957).

Finalmente se llegó a un acuerdo el 1 de agosto de 1957 para constituir la Galleria permanente y Museo a partir de la cesión de toda su producción artística y su archivo documental. A partir de ese momento y hasta 1959, Depero trabajaría incansablemente en el museo y se trasladó a una nueva vivienda en via Valbusa Grande –en lo que es el actual número 27– para estar más cerca de los trabajos de recuperación del edificio que fueron realizados por empresas a cuenta del artista. Una de sus prioridades fue dotar al inmueble de una estética contemporánea por lo que enmascaró los elementos preexistentes confiriéndole una falsa sensación de actualidad. La experiencia teatral, fundamental en todo su periplo artístico, aparece en la sala Rovereto en la que compuso un escenográfico tríptico de obras relacionadas con el pasado, el presente y futuro de la ciudad: *Pietre antiche e moderne* (Óleo/tela, 220 x 168, 5 cm, Mart, 1957), *Vampa Eroica* (Óleo/tela, 220 x 168,5 cm, Mart, 1957), una síntesis de momentos y espacios ligados a los conflictos bélicos mundiales y *Generosità sconfinata* (Óleo/tela, 221,5 x 168 cm, Mart, 1957) centrada en *Maria Dolens* o *Campana dei Caduti* –haciendo referencia a la vibación del sonido como lo había concebido a partir de sus *Liriche radiofoniche*– y la heráldica de las ciudades cercanas a Rovereto. Para lograr más recursos, Depero consideró que las empresas de la ciudad se hicieran cargo de una serie de «cuadros publicitarios» en los que vendió a sociedades de la ciudad y de la provincia parte del espacio expositivo que sería decorado por el artista en los que participaron las firmas Molino Costa, Società Agricoltori Vallagarina, Cofler, Bini Boschetti, Saetta, Nastrificio roveretano, Radi scaldabagni, Cotonificio Rigobello, Komarek y Xilos Ottica Leonardi (Boschiero, 2008: 19) con lo que la publicidad,



Testa orientale (1930-1934, madera torneada, altura, 44 cm a.) *Teste di cinesi* (1930-1934, madera torneada, altura 45 cm).

tal y como había sucedido a lo largo de su carrera, se convertiría en uno de los motivos referenciales del Museo.

El museo se inauguró oficiosamente el 1 de agosto de 1959 anunciándose la apertura más adelante. La salud de Depero, deteriorada desde hacía años, se degradó rápidamente y el artista impuso la modificación del contrato preliminar por el que cedía todo su legado al ayuntamiento el 25 de agosto de 1960 a cambio de una pensión vitalicia para el matrimonio. Depero murió el 29 de noviembre y no pudo ver terminado su Museo. Cuando falleció Rosetta en 1976, el ayuntamiento recuperó las obras en posesión de su viuda y comenzó a gestionar de manera autónoma el patrimonio artístico y documental del pintor.

Del Museo Depero al Mart. Ampliación y restauración de la Casa d'Arte

Tras su inauguración el museo fue cerrado y sus fondos fueron gestionados por una comisión formada por su viuda, el alcalde de Rovereto y miembros elegidos por el ayuntamiento

y por la Accademia Roveretana degli Agiati. La Galleria permaneció cerrada hasta 1975 cuya apertura coincidió con la temporada turística. Entre 1972 y 1978 la Galleria Museo seleccionó un comité de expertos para la catalogación y autenticación de sus obras. En 1974 llegó la donación de los archivos de Angiolo Mazzoni (1894-1979) que, junto a los fondos originales, constituyeron el germen del Archivo del'900. Con una política ligada a la valoración de la vanguardia el ayuntamiento inició la adquisición de obras de Depero y de otros futuristas.

En la década de los ochenta se realizaron una serie de muestras comisariadas por el historiador de arte Bruno Passamani (1930-2010) que publicó una ambiciosa monografía *Fortunato Depero* (Comune de Rovereto, 1981) coincidiendo con la nueva revalorización del denominado «segundo futurismo» termino acuñado por Crispolti en 1958 que se concreta en las grandes muestras del propio Crispolti en Turín (1980) y, en menor medida, de Pontus Hulten en Venecia (1986).

En 1981 la Galleria Museo Depero entró en el organigrama de los Museos Cívicos y en



Mobiliario decorado en buxus (mesa: 1938, 64 x 96 cm diámetro y silla: 1939-1940, buxus, 107 x 59 x 45 cm)

1986 en la de los museos provinciales, el último paso hasta la institución del Mart un año después. En 1989 los bienes del Ayuntamiento de Rovereto pertenecientes al Galleria Museo Depero fueron puestos a disposición del nuevo ente. De este modo, la Galleria Museo Depero se convirtió en parte de la nueva estructura del Mart que administraría su patrimonio artístico y los documentos que estaban siendo gestionados por el Archivio del'900.

Una de las primeras actuaciones del nuevo ente fue la ampliación del museo. El Mart adquirió Casa Caden y encargó el proyecto al arquitecto y profesor de la IUAV Renato Rizzi (1951-). Rizzi realizó un estudio previo sobre la actuación originaria en el que reconocía la parte del artista, pero no así la del futurismo: «la Galleria nace como voluntad de afirmación, como reconocimiento del propio valor del trabajo» (Rizzi, 1991: 12).

La ampliación vació la Casa Caden para adecuar los nuevos servicios manteniendo intacta la Sala Rovereto que configuraba el núcleo original del museo. Otra de las problemáticas era la exposición adecuada de los tapices cuya dimensión hacía que estuvieran a

ras del suelo por lo que el arquitecto propuso una sala de doble altura entre el segundo y el tercer piso.

Rizzi se basó, por otra parte, en la configuración arquitectónica de las pinturas de Depero focalizadas en obras esenciales del artista como *Diavoli di caucciù* (1919), *Corteo della gran bambola* (1920), *Chiesa di Lizzana* (1923), *Prismi lunari* (1932), *Subway, folla ai treni sotterranei* (1930) y *Apparizioni rusticane* (1952). Pese a que Depero realizó algunos proyectos de pabellones publicitarios como el de Bestetti, Tuminelli & Treves (Belli y Avanzi, 2007: 336-339) para la III Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Monza (1927) y el citado proyecto del museo, Rizzi consideraba que para Depero «la arquitectura no es otra cosa que una cuestión de cartón y tijera» (Rizzi, 1991: 11).

La actuación permitió una nueva entrada por la via Portici y la ampliación de seiscientos metros cuadrados, la mitad de ellos dedicados a espacio expositivo. El proyecto actual se acercaba a la dimensión primigenia concebida por Depero y al programa *Ricostruzione futurista dell'universo*. La idea era que el espec-

tador pudiera comprender en toda su magnitud la importancia de la Casa d'Arte a partir de cuadros, diseño de mobiliario, publicidad y ediciones recuperando el espíritu originario del museo.

Coincidiendo con el centenario del movimiento futurista se le encargó a Renato Rizzi la restauración del museo. El arquitecto cimentó su intervención en valores humanísticos que resumió en los siguientes ítems: «La historia: Depero-futurismo; el nombre: arquitectura; lo determinante: estético-estética; Dispositivo: Tecnología-Theologia, imagen: Ausencia presencia» (Rizzi, 2010:13-19).

El proyecto de restauración estuvo fundamentado en la restructuración interna y la reorganización expositiva buscando la creación de un espacio unitario a partir de la relectura del legado histórico del proyecto de Depero. Por tanto, estableció tres tipos de adecuación: las técnico-normativas dedicadas la seguridad del inmueble, las arquitectónicas expositivas en las que basaba la restitución del patrimonio y las funcionales, que son las que actualmente rigen la configuración del museo.

La exposición permanente y las muestras temporales

El proyecto museográfico actual parte de dos espacios concebidos por Fortunato Depero, la Sala Rovereto –en homenaje a la ciudad– y la sala «eco della stampa» que actualmente se estructuran a partir de su formulación original. El acceso al museo lleva a un patio que compondría lo que hubiera sido la cafetería –proyectada por Rizzi pero no realizada– y la entrada al inmueble se distribuye entre la billettería y la tienda que se completa con una instalación compuesta por las botellas en forma de cono que Depero diseñó para Campari en 1932 y que se siguen produciendo como uno de los iconos reconocibles de la marca.

La sala «eco della stampa» presenta un resumen de las ediciones que realizó Depero durante su carrera. Se exponen en unas vitri-



Gaetano Cappia «Drama 1929» (2021) Broadway (Detalle).

nas específicas diseñadas por el artista el libro atornillado *Depero Futurista 1913-1927* (Milán, Dinamo Azari, 1927) impreso en Rovereto por la Tipografía Mercurio, al que siguen prácticamente todas las ediciones que realizó: *Un istituto per suicidi* (Roma, Bernardo Lux Editore, 1917) para Gilbert Clavel; *Numero Unico Futurista Campari* (Milán, Edizione Davide Campari & C., 1931); *Saggio futurista 1932. Numero unico redatto dal pittore-poeta*

Fortunato Depero in occasione della venuta nel Trentino di S. E. Marinetti (Rovereto, Tipografía Mercurio, 1932); la revista *Dinamo futurista* (Rovereto, Tipografía Mercurio, 1933); *Liriche radiofoniche* (Milán, Giuseppe Morreale, 1934); *Festa dell'uva. Numero único* (Rovereto, Tipografía R. Manfrini, 1936); *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* (Trento, Edizione a cura della Legione Tridentina, 1940); *A passo romano. Lirismo fascista e guerriero, programmatico e costruttivo* (Trento, Edizioni «Credere - Obbedire - Combattere», 1943) y *So I Think. So I Paint. Ideologies of an Italian self-made painter* (Milán- Nueva York, 1947) impreso en Trento por la Tipografía editoriale Mutilati e Invalidi. También se exhiben elementos de gráfica publicitaria y los diplomas internacionales que reconocían su obra.

Como se ha señalado, un gran tríptico conforma la sala Rovereto que se completa con cuadros publicitarios en los que Depero resumía y proyectaba la historia de la ciudad. Aparte de un pequeño óleo sobre la iglesia de san Martín de Noriglio, el resto de cuadros que componen la instalación son *Diabolicus* (Óleo/tela, 1924-1926, 125,6 x 70 cm), autorretrato en las montañas del Trentino a partir de una fotografía de las Dolomitas, y tres obras cuyo estilo estaba determinado por el mundo rural y la preferencia esotérica que definió sus últimos años: *Cavalli sulla corda* (Óleo/tabla, 95 x 82 cm, 1948); *Apparizione rusticana* (Óleo/tabla, 1952, 201,1 x 120 cm) y *Danza del vento* (Óleo/tabla, 1952, 203 x 120 cm) que reseñaba algunos elementos iconográficos de su estancia en New Milford. La sala se completa con muebles y las artes aplicadas como como *Pannello con decorazione floreale* (Lámina en buxus, 1932, 120 x 293,5 cm).

En el mismo espacio se exponen los bocetos para el Roxy Theater que, junto a gráfica publicitaria de la ciudad norteamericana, componen el espacio dedicado a New York. En *Subway* (Témpera/papel, 1930, 68 x 102 cm.) y *Grattacieli e Tunnel* (Témpera/papel, 1930, 68 x 102 cm) transforma la ciudad en una gran máquina dinámica, un engranaje de

ruedas, pistones, motores turbinas y todo tipo de elementos mecánicos que configurarían el espacio futurista y que se completan con sus trabajos publicitarios para distintas firmas norteamericanas. Por otra parte, *Grattacieli e Tunnel* fue utilizada como marco iconográfico de la película *Toys* (Barry Levinson, 1986).

Entre la segunda y la tercera planta se ubica la sala de los tapices formada por *Il corteo della gran bambola* (1920) uno de los primeros encargos que recibió la Casa d'Arte por parte del coleccionista Umberto Notari (1878-1950) con motivos de inspiración orientales que remiten a la experiencia de los *Balli Plastici* y de los ballets rusos; *Serrada* (1920, Lana sobre algodón, 330 x 245 cm) adquirida en 1925 para una de las salas del Palazzo della Prefettura di Trento; *Danza di diavoli* (1922, Lana sobre algodón, 180 x 177 cm) una de las escasas piezas que no han desaparecido del romano *Cabaret del Diavolo* comisionado por Gino Gori (1876-1952); *Lizzana* (1923, Lana sobre algodón, 167 x 167,5 cm) representa la localidad roveretana en una composición influenciada por la estancia en Capri y *Festa della sedia* (1927, Lana sobre algodón, 330 x 257 cm.) reconoce algunos elementos diseñados para los diferentes proyectos del pabellón del libro de Monza.

En el mismo espacio están expuestas las reconstrucciones de 1981 de las marionetas de los *Balli plastici* (1917) que realizó en colaboración con Clavel y que tuvieron una docena de representaciones en el Teatro dei Piccoli en Roma (1918) así como algunos juguetes.

La tercera planta de la Casa d'Arte Futurista Depero se dedica a las muestras temporales, aunque si las exposiciones superan el espacio de la planta se utilizan otras partes del edificio a partir de los paneles diseñados por Depero. Pese a que sea un espacio reducido una de las características de sus exposiciones es que están basadas en la recuperación de la memoria artística del siglo xx. La mayoría de las exhibiciones del Mart parte de un programa propio en el que se le da importancia a los fondos de su colección y al Archivo del'900. En este sentido, la

Casa d'Arte Depero tiene un programa específicamente ligado con el creador roveretano, con la vanguardia y con toda la poética verbovisual a partir de los años sesenta del pasado siglo.

Es imposible enumerar todas las exposiciones temporales de la Casa d'Arte Futurista Depero pero entre las más destacadas señalar las recientes muestras *Drama 1929* y *Trilluci* de 2021; *Il Maestro e Margherita* (2018) sobre las relaciones artísticas entre Marinetti y Margherita Sarfatti (1880-1961); *Animali metallici. Il culto dell'automobile nel xx secolo* (2018) que partía específicamente de los archivos del Mart reconstruyendo el mito de automóvil en la historia visual contemporánea; *Performance. Corpo privato e corpo sociale* (2016) una lectura del accionismo desde las *serate futuristas* hasta las prácticas recientes; *La Città Utopica. Dalla metropoli futurista all'EUR 42* (2016) estructurada sobre la vanguardia arquitectónica, su relación política y la cristalización en el proyecto mussoliniano inconcluso de la Exposición Universal y *Tavolara e Depero. La manifattura delle case d'arte* (2014) sobre la praxis del artista sardo en relación con la Casa Futurista.

La relectura de la vanguardia y de la obra de Fortunato Depero se ha proyectado en grandes muestras del Mart como *La casa del mago. Le arti applicate nell'opera di Fortunato Depero* (1993) una ambiciosa propuesta que investigaba la producción y las distintas fases de su Casa d'Arte en el primer edificio del museo situado en el Urban Center de corso Rosmini. En la nueva sede del Mart proyectada por Mario Botta (1943-) y Giulio Andreolli (1951-2019) se han realizado muestras como *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel'900. Dal Futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart* (2007) que partía de los fondos del Mart y del Archivo del'900 para construir una historia de las relaciones palabra imagen del siglo xx; *Depero Pubblicitario. Dall'auto-réclame all'architettura pubblicitaria* (2007) sobre la relación del artista con el medio publicitario; *Futurismo 100. Illuminazioni. Avanguardie a*



Gaetano Cappa «Drama 1929» (2021) Coney Island (detalle).

confronto: Italia - Germania - Russia (2009) celebrada con motivo del centenario del movimiento futurista o *La guerra che verrà non è la prima* (1914 - 2014) organizada en el primer centenario de la Primera Guerra Mundial.

Coda

La historia de la Casa d'Arte Futurista Depero, a la sazón museo de un futurista cuya inten-

ción era acabar con el pasado y por ende con las instituciones museísticas, hace bueno el dicho italiano, aplicable a todo el movimiento de vanguardia, de que «todos nacemos incendiarios y terminamos siendo bomberos». Toda revolución acaba siendo archivada, asumida por la historia y este, probablemente, representante uno de los mejores ejemplos. De hecho, el camino lo había allanado treinta años antes el propio Marinetti cuando se convirtió en 1931 en Académico de Italia ejemplificando la discordancia de un grupo que había pasado de la abolición del pasado a convertirse en una de las extensiones culturales del régimen político.

En cualquier caso, más allá de simbolizar las contradicciones entre las que los futuristas se movieron sin problema, la Casa d'Arte Futurista Depero se configura como un organismo vivo y dinámico en el organigrama del Mart y del Polo Culturale Museale de Rovereto. Actualmente, la sede de la Casa d'Arte Depero última la gran muestra *Depero New Depero* programada del 20 de octubre de 2021 al 13 de febrero de 2022 a cargo de Nicoletta Boschiero que estudiará la repercusión de la obra de Depero y sus reminiscencias en el ámbito de las diferentes disciplinas artísticas desde los años sesenta hasta la actualidad. En la Casa d'Arte el historiador Maurizio Scudiero prepara una exposición específica sobre la historia del museo en las mismas fechas. Como preámbulo en la Casa d'Arte se ha podido ver la citada muestra *Drama 1929* a cargo de Gaetano Cappa que reconstruye el particular universo propuesto por el artista y que se trasladará igualmente a una novela gráfica que se publicará con motivo de la muestra.

Si el futurismo abogaba por la abolición del pasado denominando a los museos como cementerios, el único museo futurista de Italia tiene una poderosa actividad que refleja los ecos de una vanguardia sorprendente.

BIBLIOGRAFÍA

- BAGNOLI, Paolo (1992) *Futurismo e avanguardie: documenti conservati dalla Fondazione Primo Conti di Fiesole*, Trento: Legoprint.
- BELLI, Gabriella y Beatrice AVANZI (2007) *DeperoPubblicitario. Dall'authoréclame all'architettura pubblicitaria*. Milán: Skira.
- BOSCHIERO, Nicoletta (ed.) (2008) *Casa d'Arte futurista Depero*, Rovereto: Mart.
- BOSCHIERO, Nicoletta (2016) *La città utópica. Dalla metrópoli futurista all'EUR 42*, Rovereto: Casa d'Arte Futurista Depero.
- BOSCHIERO, Nicoletta y Caterina DI GIACOMO (2015) *La invenzione futurista. Case d'Art di Depero*, Presentazione di Enrico Crispolti. Messina: Museo Interdisciplinare Regionale.
- BOSCHIERO, Nicoletta (2021) *Gaetano Cappa, Depero 1929 Drama*. Case d'Arte Futurista Depero.
- BOSCHIERO, Nicoletta y Stefano ROFFI (2017) *Depero il Mago*, Milán: Silvana.
- BOSSAGLIA, Rossana (1993) *Marinetti e il futurismo a Roma*: Milán: Fidia/Fonte d'Abisso.
- CELANT, Germano (2018) *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, Milán: Fondazione Prada.
- CERONE, Rocco (2003) *Rovereto e il nuovo Polo Museale*, Rovereto: Nicolodi.
- COLLARILE, Lucia (1992) *Fedele Azari. Vita simultanea futurista*, Trento: Museo Aeronautico G. Caproni.
- DALLA CHIESA, Giovanna (ed.) (1987) *Il museo Primo Conti*, Milán: Electa.
- DARDI, Domitilla y Bartolomeo PIETROMARCHI (2021) *Casa Balla. Dalla Casa all'universo e ritorno*, Venezia: Marsilio.
- DOGHERIA, Duccio (2011) *Depero in biblioteca. Libri, riviste e volantini di Fortunato Depero dalle collezioni della Biblioteca Civica "G. Tartarotti"*, Rovereto: Biblioteca Civica.
- CRISPOLTI, Enrico (1980) *Ricostruzione futurista dell'universo*, Turín: Museo Civici.
- (1989) *Casa Balla e il futurismo a Roma*, Roma: Poligrafico e Zecca dello Stato
- DEPERO, Fortunato (1931) *Numero único futurista Campari*, Milán: Edizione Davide Campari & C.

- (1934) *Liriche radiofoniche*. Milán: Morreale.
- (1939) *Autarchia IRR. Rinnovamente del mobilo e vanto sviluppo dell'instarsio*, Trento: Temi.
- (1943) *A passo romano. Lirismo fascista e guerriero programmatico e costruttivo*, Trento: Edizione di Credere, Obbedire, Combattere.
- (1954) *Antibiennale: requisitoria di Fortunato Depero*, Rovereto: Manfrini.
- (1959) *Galleria Museo Depero Rovereto*, Trento: TEMI.
- (2012) *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, Scritti raccolti e curati da Giovani Lista. Milán: Abscondità.
- DOGHERIA, DUCCIO, *et al.* (2020) *Guida all'Archivio del'900*, Rovereto: Mart.
- GIACOMELLI, Milva (2001) «Casa d'Arte» en GODOLI, Ezio, (coord.) *Il dizionario del futurismo*, Florencia: Vallecchi, 232-236.
- GIANI, Gianpiero (1951) *Fortunato Depero, futurista*, Milán: Edizioni delle Conchiglia.
- GIROUD, Vincent y Paola PETTENELLA (eds.) (2003) *Futurism. From Avant-Garde to Memory*, Milán: Skira.
- MARONI, Ricardo (1977) *Fortunato Depero*, en Collana Artisti Trentini. Nono Volme. Trento: Arti Grafiche Saturnia, 223-312.
- (1977) *Fortunato Depero. Prose futuriste*, Trento: Edizione v. D. T. T.
- MONDELLO, Elisabetta (1990) *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni venti*, Milán: Franco Angeli.
- PASSAMANI, Bruno (ed.) (1970) *Fortunato Depero 1892-1960*, Bassano de Grapa: Museo Civico.
- (ed.) (1990) *La sala del Consiglio Provinciale di Trento di Fortunato Depero*, Trento: Temi.
- RIZZI, Renato (ed.) (1991) *Galleria Museo Depero. Progetto di ristrutturazione*, Rovereto: Manfrini.
- RIZZI, Renato, TOFFOLO, Rafaele y Massimo DONÀ (2010) *Restauro dell Casa d'Arte Futurista Depero*, Milán/Udine: Mimesis.
- RUELE, Michele (ed.) (1992) *Fortunato Depero. Pesta-vo anch'io sul palcoscenico dei ribelli. Antologia degli scritti letterari*, Trento: Cucùlibri.
- SALARIS, Claudia (1992) *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Florencia: La Nuova Italia.
- SANSONE, Luigi (2009) *F. T. MARINETTI = FUTURISMO*, Milán: Federico Motta.
- SCUDIERO, Maurizio (1992) *Casa d'Arte Futurista Depero*, Trento: Il Castello.
- SERRA, Federico (2021) *Marinetti. Retrato de un revolucionario*, Madrid: Fórcola.
- SCUDIERO, Maurizio (1988) *Depero, Casa d'Arte futurista*, Florencia: Cantini.
- TIDDIA, Alessandra (ed.) *Palazzo delle Albere. Le collezioni del IX secolo del Mart*, Guida. Milán: Skira.
- VERDONE, Mario, PAGNOTTA, Francesca y Maria BIDETTI, (1992) *La Casa d'Arte Bragaglia 1918-1930*, Roma: Bulzoni.
- VERDÚ, Daniel (2021) «El futurismo sale del armario», *El País*, 16 de mayo de 2001, <https://elpais.com/cultura/2021-05-16/el-futurismo-sale-del-armario.html> [Fecha de consulta 20/08/2021]
- Vv. AA., (1979) *Incontro per un museo d'Arte contemporanea a Trento* (26 y 27 de junio), Trento: Palazzo delle Albere.
- Vv. AA., (1914) *Esposizione Libera futurista Intenazionale*, Milán: Direzione del Movimento futurista: corso Venezia 61.
- ZANONER, Federico (2021) *Triluci*, Rovereto: Casa d'Arte Futurista Depero.

Recibido el 30 del 8 de 2021

Aceptado el 22 del 9 de 2021

BIBLID [2530-1330 (2021): 130-147]



Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Vista exterior de la *Villa*. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo

LA DIFÍCIL PERMANENCIA DE LA IMPERMANENCIA: UNA MIRADA CRÍTICA A LA EXPOSICIÓN DE REFERENCIA DEL MUSEO DE ETNOGRAFÍA DE NEUCHÂTEL (SUIZA)

THE DIFFICULT PERMANENCE OF IMPERMANENCE: A CRITICAL REGARD TO THE REFERENCE EXHIBITION OF THE ETHNOGRAPHICAL MUSEUM OF NEUCHÂTEL (SWITZERLAND)

Sara Sánchez del Olmo
Université de Lausanne

Resumen Precursor de la denominada «museología de la ruptura», el Museo de Etnografía de Neuchâtel constituye, aún hoy, una institución singular dentro del panorama museístico europeo. Desde los años 80, de la mano de sus sucesivos directores –Hainard y Gonseth– el Museo ha buscado convertirse en un espacio de deconstrucción cultural creando exposiciones temporales destinadas a descifrar las reglas del funcionamiento social y a reflexionar, entre otras cuestiones, sobre los procesos de producción de los estereotipos y de las ideologías. Por diferentes razones, la exposición permanente se mantuvo sin apenas modificaciones durante largo tiempo hasta que, en 2017, una nueva propuesta vio la luz. En este trabajo analizamos críticamente la (actual) exposición de referencia; buscamos mostrar sus particularidades y, al tiempo, señalar algunas de las limitaciones y de los riesgos que, en nuestra opinión, acompañan a este proyecto.

Palabras clave Museo, Neuchâtel, exposición, expografía, museografía, colecciones.

Abstract Precursor of the so-called «museology of rupture», the MEN constitutes, even today, a singular institution within the European museum scene. Since the 1980s, the Museum has sought, at the hands of its successive directors –Hainard and Gonseth–, to become a space for cultural deconstruction; their temporary exhibitions were aimed at decoding the rules of social functioning and reflecting, among other topics, on the processes of production of stereotypes and ideologies. For different reasons, the permanent exhibition remained unchanged for a long time. A new proposal was then released in 2017. In the present work, we critically analyze its (current) permanent exhibition. We intend to show its peculiarities while pointing out some of the limitations and risks that, in our opinion, accompany this project.

Keywords Museum, Neuchâtel, Exhibition, Exhibition Design, Museography, Collections.

Introducción

La historia del Museo de Etnografía de Neuchâtel (MEN), nacido oficialmente en 1904¹, está marcada por la innovación y por la voluntad de cambio, especialmente en relación a la museografía. Ya en los años 50, bajo la batuta de Jean Gabus –el entonces director de la institución–, el Museo apostó por una novedosa fórmula expositiva que establecía una marcada diferencia entre eso que Gabus denominaba el «museo estático» y el «museo dinámico»: el primero –ubicado en la *Villa*, el palacete decimonónico donado en 1902 por James Ferdinand de Pury– estaba destinado a contener y exhibir los objetos más representativos de las colecciones de la institución; el denominado «museo dinámico», a presentar las exposiciones temporales. Según el propio Gabus, cada una de ellas debería ser «un ensayo de humanismo y un espectáculo» (2005: 327). La importancia otorgada a este último espacio provocó que, a partir de 1955, las exposiciones temporales se convirtieran en un elemento central de la institución.

El desembarco de Jacques Hainard en 1980 marcó un (nuevo) punto de inflexión en la vida del MEN. Desde su llegada, el nuevo director buscó hacer de la institución un lugar de reflexión crítica y de desestabilización, del que el visitante saliera con más dudas que certezas.

1 El Museo tiene sus orígenes en un Gabinete de Historia Natural creado en el siglo XVIII por el militar suizo Charles Daniel de Meuron (1738-1806). En 1795 donó sus colecciones a la ciudad de Neuchâtel. En 1902, el acaudalado comerciante *neuchâtelois* James-Ferdinand de Pury legó a la ciudad –a través de su testamento– su residencia privada (ubicada en la colina de San Nicolás) con la condición de que en dicha ciudad se construyese un museo de etnografía. El legado comprendía también una importante suma (20.000 francos suizos de la época) destinados a realizar las modificaciones necesarias en el edificio para acoger las colecciones. Gracias a esa generosa donación, el 14 de julio de 1904 se inauguró oficialmente el museo. Actualmente, la institución alberga más de 50.000 objetos. Sobre los inicios véase Kaehr, 2000.

Hainard sentía un profundo rechazo por eso que él denominaba el «museo medicamento», concebido para calmar las angustias de una sociedad necesitada de tranquilizantes (culturales). Para él, exponer suponía ante todo perturbar y molestar, despertar emociones, luchar contra las ideas preconcebidas, contra los estereotipos y, muy especialmente, contra la estupidez².

Con la llegada de Hainard se inició una línea de trabajo que –con matices– se mantuvo vigente de la mano de su colaborador y después sucesor, Marc-Olivier Gonseth (2006-2018)³. A lo largo de casi tres décadas, en cada una de sus exposiciones, el MEN ha apostado por repensar de manera crítica la idea de museo y por reflexionar sobre el papel de esta institución en la sociedad. Cada proyecto expográfico⁴ se ha convertido en un momento privilegiado para denunciar las limitaciones

2 En 1995, Hainard y su entonces colaborador Gonseth escribieron un *credo* para la inauguración de la exposición *La Différence*. Dicho texto, que puede considerarse un manifiesto y una síntesis de los principios de exposición del MEN, señala «Exposer, c'est troubler l'harmonie. Exposer, c'est déranger le visiteur dans son confort intellectuel. Exposer, c'est susciter des émotions, des colères, des envies d'en savoir plus. Exposer, c'est construire un discours spécifique au musée, fait d'objets, de textes et d'iconographie. Exposer, c'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours ou d'une histoire et non l'inverse. Exposer, c'est suggérer l'essentiel à travers la distance critique, marquée d'humour, d'ironie et de dérision. Exposer, c'est lutter contre les idées reçues, les stéréotypes et la bêtise. Exposer, c'est vivre intensément une expérience collective.»

Web completa: *Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN)*. Disponible en <http://www.men.ch/fr/expositions/principes-dexposition/> [Fecha de consulta: 24/09/2017]

3 La historia expográfica del MEN bajo la dirección de Gonseth está aún por escribirse. En líneas generales podría hablarse de una continuidad, pero una aproximación más profunda muestra que existen también diferencias significativas. Desde mayo de 2018, tras la jubilación de Marc-Olivier Gonseth, la dirección del MEN está en manos de Yann Laville y de Grégoire Mayor. Antes de asumir esta nueva responsabilidad ambos eran conservadores de la institución.

4 El término «expografía» fue acuñado en 1993 por A. Desvallées para designar «la mise en exposition et ce qui ne concerne que la mise en espace, ainsi que tout ce qui tourne autour, dans les expositions [...]» (Desvallées, 1998: 221).

científicas y, particularmente, la ilusión etnográfica.

Este enfoque ha conducido al MEN a centrar su práctica museográfica en la puesta en escena de los objetos y en la mirada depositada sobre ellos más que en la exaltación de sus valores o propiedades intrínsecas⁵. Esta posición, que constituye uno de los fundamentos de la denominada «Museología de la ruptura», ha permitido a los sucesivos equipos del Museo trabajar con un amplio margen de libertad de asociación e interpretación para poner las colecciones al servicio del discurso que la institución ha buscado construir en cada exposición.

En cada una de ellas, el Museo hace intervenir, sin jerarquización ni diferenciación, lo próximo y lo lejano, lo artesanal y lo industrial, lo prestigioso y lo banal. En diálogo permanente con las colecciones históricas, los artefactos contemporáneos han sido sistemáticamente *manipulados* para ponerlos al servicio del discurso que la institución ha buscado construir en cada exposición⁶. Esta perspectiva

implica la anulación de la tradicional división jerárquica entre buenos y malos objetos, entre objetos de prestigio y objetos banales. Una vez que se les reconoce su carácter de actores y portadores de un discurso, (casi) cualquier objeto es susceptible de estar presente en una exposición. Y, en consecuencia, (casi) todos ellos son susceptibles de pasar a formar parte de las colecciones.

Durante años, esta posición intelectual, esta práctica expositiva, esta mirada frente a los objetos, este diálogo entre el pasado y el presente, se han plasmado –con mayor o menor fortuna– en las sucesivas exposiciones temporales que el Museo ha organizado.

Sin embargo, por diferentes razones, la denominada exposición permanente se mantuvo sin apenas modificaciones durante largo tiempo⁷. A finales del 2013, el MEN cerró sus puertas al público para acometer una reforma trascendental: la *Villa*, el edificio histórico que

5 Hainard denominaba a esta práctica «esclavizar a los objetos». Gonseth, por su parte, considera que más que esclavos de los conservadores, los objetos son actores que aparecen en la escena ofrecida por la exposición.

6 Ha tratado temas tan distintos como la *mecánica* y el espíritu de la colección (*Collections passion*, 1982), sobre las reacciones de los seres humanos frente al desorden y los objetos fabricados con el fin de recuperar el equilibrio perdido (*Le mal et la douleur*, 1986-87), el rol de los ancestros en las diferentes sociedades (*Les ancêtres sont parmi nous*, 1988-89), sobre la especificidad suiza (*A chacun sa croix*, 1991-92), sobre la sociedad capitalista ultra-liberal de final de siglo (*Marx 2000*, 1994-95), sobre el rol y el sentido de las imágenes en el ámbito museográfico (*Derrière les images*, 1998-99), sobre las prácticas artísticas y los discursos sobre el arte (*L'art c'est l'art*, 1999-2000), sobre el deseo, las pulsiones y el erotismo en la sociedad (*X-spéculation sur l'imaginaire et l'interdit*, 2003-04), sobre la obsesión memorial, el deseo de conmemoración y la construcción de la memoria colectiva (*Remise en boîtes*, 2005-06), sobre los puntos de contacto y de fricción entre diferentes concepciones de la cultura existentes en la Suiza contemporánea (*Helvetia Park*, 2009-10), así como una serie de exposiciones consagradas al patrimonio inmaterial (2010-2013) y una exposición dedicada al secreto en todas sus manifestaciones (*Secrets*, 2015). En lo que concierne a la reflexión sobre la museología destacan, sin duda, la exposición *Le salon*

de l'ethnologue (1989-90), sobre el proceso de constitución de los objetos etnográficos, y *Le Musée cannibale* (2002-03), una reflexión sobre el deseo de alimentarse del Otro como eje del nacimiento y desarrollo de los museos de etnografía.

7 En 1999 el MEN decidió reformar una parte de su exposición permanente e inauguró *L'ethnographie en quatre étapes*, donde sugería una reflexión sobre la historia del propio museo y sobre la evolución de la disciplina. El viaje histórico servía para evocar y reivindicar el propio origen de la institución. Pero, sobre todo, con esta propuesta se buscaba poner el foco de atención sobre la situación de los museos de etnografía, atrapados entre la etnología decimonónica y la mirada reflexiva y crítica, entre el exotismo y la auto fustigación derivada de su dificultad para asumir su pasado. El MEN denunciaba, ya en esas fechas, cómo los responsables de muchos museos etnográficos se agarraban al discurso estético o se camuflaban bajo la consigna del respeto al prójimo mientras exhibían sin pudor sus tesoros. Nació así el denominado «Gabinete de curiosidades del siglo XXI», en el que se daba cabida a muchos de los objetos integrados a las colecciones del Museo desde 1984. En 2007, el «Gabinete de curiosidades del siglo XXI», junto con otras salas que albergaban algunas de las «piezas maestras» de la institución, fue sustituido por una exposición semi-permanente titulada *Retour d'Angola*. Con esta muestra, el Museo revisitaba un episodio clave de su historia: la denominada «Segunda Misión científica suiza en Angola (MSSA)» realizada entre 1932 y 1933 y que constituye el origen de una parte importante de las colecciones africanas de la institución.



Au-delà 1. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

alberga el Museo, fue completamente renovada y una nueva exposición «permanente» vio la luz. Fue inaugurada la semana del 20 de noviembre de 2017⁸.

De cambios y mutaciones

Bajo el poético título de *L'impermanence des choses* el equipo del MEN ha dado forma a una exposición nacida, desde sus inicios, para mudar progresivamente. El título constituye toda una declaración de intenciones: con él, el Museo busca evocar los cambios de paradigma en relación a la etnografía como disciplina,

⁸ Se produjeron diferentes inauguraciones: el miércoles una visita con los representantes políticos y los patrocinadores; el jueves, la conferencia de prensa; el viernes, inauguración privada con colegas de otras instituciones museísticas; y el sábado y el domingo, la apertura oficial al público.

la mutación de la mirada respecto a las colecciones y, claro está, las propias modificaciones –materiales y simbólicas– vividas por los objetos contenidos en sus vitrinas y almacenes. Finalmente, el título constituye también una alusión directa a los cambios y mutaciones que se suceden en todos los órdenes de la vida. Busca recordarnos que tanto los seres humanos como los bienes materiales están en permanente transformación, al igual que la mirada que proyectamos sobre ellos.

Desde el punto de vista conceptual, la exposición busca abordar algunos de los problemas que rodean a las colecciones etnográficas en el presente y lo hace sin olvidar la propia historia de la institución. Para llevar a cabo su propuesta, el equipo del MEN ha movilizadotanto colecciones históricas como contemporáneas y ha apostado por el cruce y la asocia-



Au-delà 2. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

ción de ideas. Propone así una aproximación a los objetos desde diferentes perspectivas (que en ocasiones cohabitan), entre ellas la estetización, la saturación, la *mise en abyme*⁹ y la reflexión crítica.

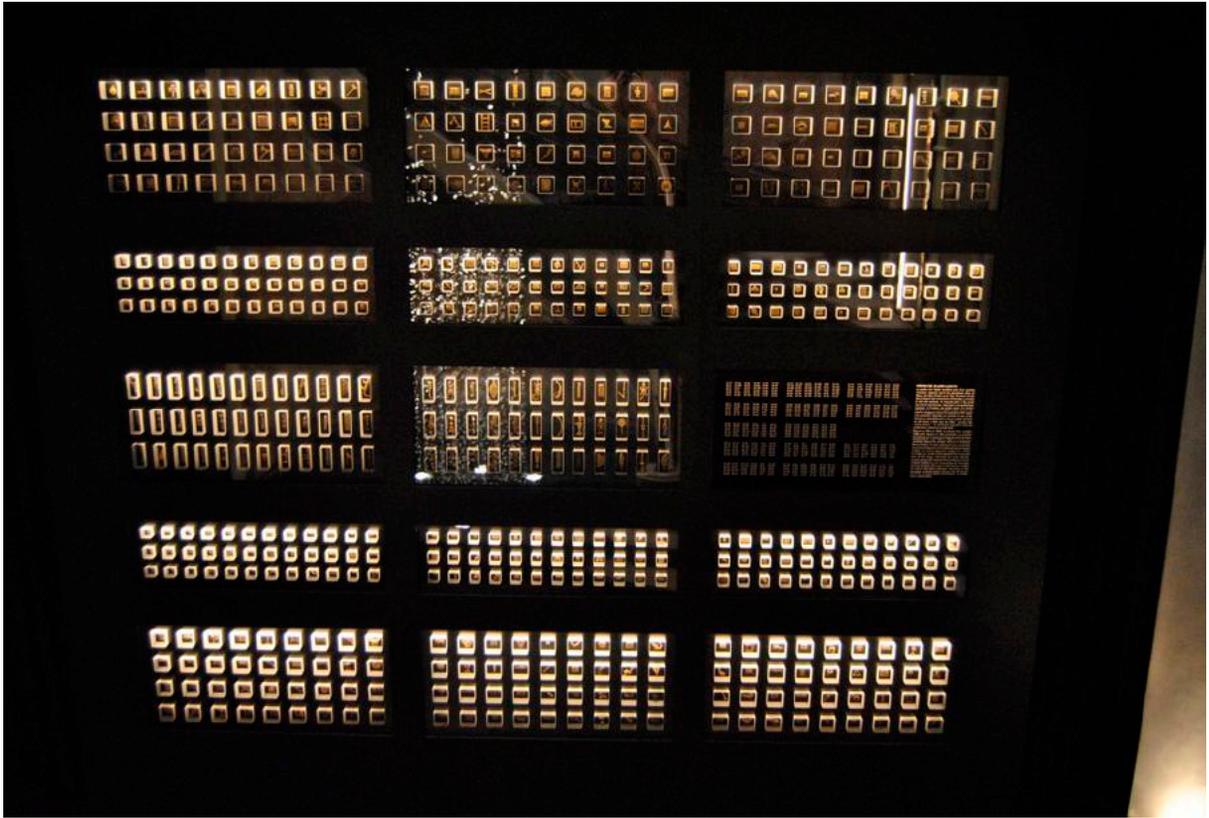
La exposición está concebida no como una muestra total marcada por un hilo conductor, sino a partir de nueve exposiciones pensadas para evolucionar de manera autónoma hasta la desaparición y su sustitución por otra propuesta. Cada uno de esos espacios posee un título más poético y evocador que descriptivo y cada uno de ellos aborda, de manera independiente, una temática prioritaria directamente ligada a las colecciones. Al tiempo, otras temá-

⁹ Esta expresión de origen francés –literalmente «puesta en abismo»– alude al procedimiento narrativo consistente en imbricar, dentro de una narración, otra similar o de temática análoga.

ticas secundarias se deslizan, de manera más o menos explícita, en cada una de las zonas.

De ausencias y presencias

Así, por ejemplo, el primer espacio –denominado *Au-delà* (Más allá)– afronta la difícil cuestión de la ausencia de los cuerpos en las instituciones museísticas. Desde su nacimiento, los museos de etnografía y etnología han buscado permanentemente hacer entrar los cuerpos de los otros entre sus muros. Frente a la imposibilidad de retener los cuerpos vivos, los museos han intentado –por vías muy diversas– evocar los cuerpos de los ausentes, fundamentalmente a través de la imagen fotográfica. Vista como un útil científico y a menudo identificada con la verdad objetiva, la fotografía se convirtió –durante largo tiem-



Poids. 1 Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

po– en el instrumento para traducir visualmente las clasificaciones étnicas realizadas por la disciplina antropológica y, sobre todo, en la prueba material de la presencia sobre el terreno. Al mismo tiempo, fue utilizada como un instrumento para construir y afianzar un discurso racial destinado a clasificar jerárquicamente las corporalidades y a afirmar la superioridad del Occidente blanco, contribuyendo a reproducir y a amplificar los estereotipos (los clichés por utilizar un término fotográfico) relativos a la alteridad. Consideradas como reflejos auténticos de la realidad, raramente cuestionadas, las fotografías expuestas y archivadas en los museos etnológicos y etnográficos sirvieron durante años para reificar y cosificar el cuerpo de los otros, construyendo imágenes ideales y afianzando los esencialismos culturales.

Buscando romper con esta práctica, el MEN propone –en este primer espacio– una aproximación a las imágenes como documentos históricos con un carácter variable ligado siempre a prácticas discursivas determinadas por sus contextos de producción, de lectura y de relectura. El dispositivo presenta diferentes imágenes procedentes de los fondos de la institución y explora lo que se oculta tras ellas, qué hay más allá. Propone a los visitantes reflexionar sobre la veracidad de las representaciones, sobre las primeras impresiones y, sobre todo, cuestionarse los marcos de interpretación heredados del pasado, fundamentalmente las tipologías étnicas. Se trata, en cierta manera, de desestabilizar los regímenes de producción de «verdades etnográficas» a los que la fotografía ha contribuido de manera significativa.



Poids. 2 Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.



Plumes. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

Al mismo tiempo, esta primera sala presenta una instalación basada en la proyección del escáner de una momia egipcia: durante largo tiempo, el cuerpo momificado de Nakht-ta-Netjeret estuvo expuesto en esta sala «recibiendo» a los visitantes del Museo¹⁰. En el proceso de concepción y realización de la exposición, el equipo del MEN reflexionó acerca de la pertinencia y el modo de exponerlo. Finalmente, la solución adoptada para esta primera sala fue presentar un filme animado¹¹ que –a partir de la sucesión de siete imágenes– permite al visitante «ver» el interior de dicho cuerpo; con este dispositivo, el equipo busca incitar a reflexionar sobre las permanentes

ilusiones etnográficas y sobre la permanente obsesión museística por capturar el cuerpo de los otros: como antaño la fotografía, hoy las nuevas tecnologías son utilizadas para acceder a los cuerpos distantes en el espacio e, incluso, en el tiempo.

La sala *Au-delà* tiene su prolongación en el primer piso del Museo. Aquí, la institución «recupera» el cuerpo momificado de Nakht-ta-Netjeret y lo presenta acompañado de una multiplicidad de figuras pertenecientes a las colecciones del MEN. A partir de una puesta en escena altamente poética, desplegada en un ambiente intimista, el equipo ha buscado prolongar la reflexión sobre la obsesión museística por los cuerpos de los otros. Al tiempo, el montaje es una invitación a reflexionar sobre la finitud existencial y sobre la voluntad humana por perpetuar los cuerpos

10 La momia pertenece a las colecciones museísticas de la ciudad de Neuchâtel desde 1838.

11 El escáner es fruto de un proyecto de investigación en colaboración con la Universidad de Zúrich.

más allá de la existencia física. Finalmente, la sala constituye una incitación a cuestionarse el estatuto (incierto y problemático) de los restos humanos contenidos en las colecciones de los museos etnográficos.

La segunda sala de la planta baja, denominada *Poids* (Pesos), expone un montaje realizado a partir de ciento cuatro pesos ashanti. A través de él, el equipo del MEN busca sugerir que las colecciones etnográficas pueden ser vistas –desde diferentes ángulos– como un gran peso: peso moral, ya que una buena parte de ellas están vinculadas a procesos coloniales y a relaciones asimétricas entre diferentes poblaciones; y peso físico, ya que la acumulación obsesiva de objetos practicada históricamente por las instituciones museísticas constituye hoy un problema mayor desde el punto de vista práctico.

Al tiempo, el montaje se acompaña de una instalación realizada a partir de etiquetas vacías, del tipo de las que se utilizan habitualmente en los procesos previos a la catalogación, en el momento en que los objetos se incorporan a las colecciones del museo. Constituyen una alusión a la propia práctica de los conservadores, quienes identifican y otorgan números de inventario a los objetos con el fin de incorporarlos plenamente a las colecciones. La ausencia de escritura constituye a la vez una metáfora de los desconocimientos y vacíos que acompañan a la propia práctica profesional.

El tercer espacio denominado *Plumes* (Plumas) presenta –como si de un cabaret parisino se tratara– un escenario lleno de «vedetes» procedentes de Papúa-Nueva Guinea. Se trata de una serie de objetos pertenecientes a una colección donada al Museo en 2016 por Claire Martin, una suiza con orígenes papúes quien con veinte años regresó a su país natal para reencontrarse con su familia materna. Su abue-

lo le regaló entonces algunos elementos de su tocado, algo inédito pues –teóricamente– este tipo de adornos sólo pueden ser portados por los hombres del grupo; a partir de ese momento, Claire comenzó a interesarse por el estrecho vínculo establecido por los papúes con la naturaleza, particularmente con los pájaros, y empezó a constituir una colección. Junto a estas nuevas *stars*, el Museo expone –en vitrinas que emulan mesas de cabaret– otras piezas plumarias procedentes de América del Sur y pertenecientes a colecciones más antiguas.

La puesta en escena alude, por un lado, a la histórica fascinación ejercida por las plumas en todas las latitudes y, al tiempo, a su estrecho vínculo con la apariencia. Por otro, la elección de un cabaret como escenografía pretende también llamar la atención sobre el tradicional vínculo establecido entre las plumas, el exotismo y el consumo del mismo. No hay que olvidar que, desde el momento mismo de la conquista de América, las plumas se convirtieron en el símbolo identificativo –y sobre todo reductor– de la identidad indígena¹². Ese vínculo entre plumas y cuerpos implicaba también una inmediata identificación de estos últimos con el mundo natural. Una identificación que traspasó los umbrales del continente americano. Finalmente, las plumas terminaron por colonizar otros espacios, como los cabarets parisinos, cubriendo otros cuerpos, los de las mujeres, que fueron también *exotizados*. Con esta propuesta el equipo del MEN pretende invitar a los visitantes a reflexionar sobre la construcción y la prolongación de las *exotizaciones*.

El cuarto espacio denominado *Ambassades* (Embajadas) aborda el tema del museo como un espacio en el que no solo el saber entra en escena sino también el poder. Históricamente,

12 Sobre esta cuestión véanse, por ejemplo, los trabajos de Emanuele Amodio y de Peter Mason.



Ambassades. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

los Estados han trabajado para construirse una imagen en el exterior y lo han hecho de maneras muy diversas, entre ellas las exposiciones, la promoción cultural y, claro está, las donaciones de objetos. El MEN cuenta con diferentes colecciones vinculadas precisamente a la diplomacia cultural, esa vía de penetración pacífica practicada por las naciones. Esos regalos recibidos por la institución museística ponen de manifiesto el deseo de diferentes países por seducir, por limar las diferencias y por calmar los conflictos políticos (en ocasiones muy evidentes) e, incluso, su voluntad por imponer una determinada visión sobre sus poblaciones y su cultura.

Para poner en escena estas cuestiones teóricas, el Museo ha optado por una escenografía que evoca el salón de una embajada, con vitrinas que presentan objetos procedentes de

diferentes regalos diplomáticos y oficiales. Al tiempo, se presenta el primer caso de restitución de objetos conocido en la historia de la institución y que se remonta a 1926.

La atmósfera de la sala constituye una evocación de la *vie en rose* que caracteriza el mundo diplomático. Pero, al tiempo, ese mundo está repleto de secretos, de malentendidos e, incluso, de mentiras; para ponerlo en evidencia, la escenografía incorporara un elemento adicional: diferentes dispositivos escondidos alusivos al espionaje permiten acceder a informaciones precisas –y en ocasiones desconocidas– sobre los contextos de producción de esos objetos y sobre los propios intercambios que posibilitaron su llegada al Museo. Una buena parte de las informaciones que se presentan proceden de los propios archivos de la institución que han sido activamente movilizados, tanto en



Ambassades. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

el proceso conceptual como en el trabajo escenográfico. Finalmente, una zona aislada por una alambrada remite a otro tipo de mundo: el de los refugiados. Objetos con vidas tortuosas, cobijados en la institución en momentos de conflicto –como los cofres procedentes de Afganistán– o que aluden a la guerra, a las disputas territoriales, a los desplazamientos forzados y a la inmigración ilegal.

Un último espacio completa el recorrido expositivo de la planta baja. Se trata de una sala llamada *Acteurs* (Actores) ubicada en la antigua entrada principal del Museo. En ella, diferentes placas conmemorativas instaladas a lo largo de los años rememoran los orígenes y la historia de la institución. Junto a ellas, una *jukebox*¹³ introduce el punto retro-contempo-

13 Una *jukebox*, conocida en español como rocola o sinfonola,

ráneo y sirve como soporte para descubrir la voz de diferentes personajes fundamentales para la historia de la museología, de la etnografía y del propio museo. Al lado de los grandes nombres siempre recordados, este objeto permite acceder a otras voces que habitualmente permanecen en la sombra. Un programa de voz diseñado *ex profeso* para la máquina permite revivir a esos otros protagonistas.

Ya en el primer piso, junto a la segunda zona de *Au-delà* que hemos comentado previamente, se presentan otros tres espacios. El primero de ellos, llamado *Bazars*, aborda el (complejo) tema de la adquisición de objetos

es un dispositivo parcialmente automatizado que reproduce música. Habitualmente funciona introduciendo monedas y la selección de los temas se realiza a través de una botonera que, mediante una combinación, permite escoger un tema específico de una lista predeterminada.



Bazars. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

y colecciones por parte de las instituciones museísticas y, en particular, por el MEN. Aquí, doce vitrinas inspiradas en un modelo concebido por el tercer director de la institución, Jean Gabus, permiten abordar esta cuestión de manera cronológica: a partir de diferentes colecciones pertenecientes a los fondos del Museo se pretende mostrar la multiplicidad de vías por las que los objetos han penetrado en la institución.

Coexisten así colecciones constituidas por misioneros que permanecieron largo tiempo sobre el terreno con objetos comprados en campañas etnográficas de muy corta duración; objetos procedentes de coleccionistas de arte junto a colecciones constituidas por administradores coloniales; objetos comprados en bazares a principios del siglo XIX con objetos

procedentes del gran bazar contemporáneo, Internet... Incluso, se dedica una vitrina a los falsos, esos invitados incómodos que pueblan los museos y que, habitualmente, son relegados a sus almacenes, lejos de los ojos de los visitantes. A través de esa multiplicidad, el equipo del MEN quiere invitar a los visitantes a cuestionar algunas ideas comúnmente asumidas, como el carácter profundamente científico de las instituciones museísticas. Al tiempo, pretende mostrar que los museos, especialmente los de etnografía, se encuentran en el centro de un sistema de circulación que supera con creces los límites de la disciplina antropológica y que engloba prácticas de intercambio y compra mucho más complejas; prácticas que, en numerosas ocasiones, se alejan claramente de los objetivos científicos.



Artistes (Enseignes). Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. © Alain Germond.

La sala *Artistes* (Artistas) constituye un espacio para abordar la (difícil) cuestión de las fronteras y las delimitaciones entre las categorías tradicionalmente vinculadas al mundo museístico, poniendo el acento en las tensiones y las relaciones de proximidad entre la etnografía, la artesanía y el arte. A partir de una escenografía que pretende simular una galería de arte contemporáneo, y único espacio del Museo en el que se muestran las paredes en estado «bruto», el MEN quiere invitar a reflexionar sobre la progresiva *estetización* de los museos de etnografía que, en numerosas ocasiones, recurren a este medio, considerado habitualmente neutro, para resolver las tensiones y las contradicciones derivadas de su propia historia vital y del hecho mismo de exponer.

Se exhiben aquí una serie de rótulos de madera africanos pintados a mano que publicitan diferentes oficios, particularmente el de las peluquerías. La colección, comprada en 2010 a Jean-Marie Lerat, fue constituida por este fotógrafo durante más de treinta años en diferentes países del África occidental. Realizados por más de una veintena de artistas, estos letreros permiten aproximarse al desarrollo y evolución de un arte urbano singular así como a la difusión de prácticas y estilos artísticos vinculados a los movimientos migratorios y a los cambios políticos que han sacudido durante las últimas décadas el occidente africano¹⁴.

14 En África Occidental las peluquerías y barberías constituyen un importante espacio público de sociabilidad y de cohesión. Para numerosas personas de esta región, la cabeza constituye un símbolo de riqueza, de destino y de liderazgo. Dada



Artistes (Pulp). Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. © Alain Germond.

Junto a esta colección destaca también una serie de esculturas en madera fruto de una colaboración entre la antropóloga Regula Tschumi y los artistas suizos M.S. Bastian e Isabelle L. Desde hace más de una década, Tschumi investiga el trabajo de los escultores ghaneses y su rol en la concepción de ataúdes figurativos inspirados en la profesión o en las cualidades, aficiones o intereses de los difuntos. En 2005, la antropóloga encargó al escultor Padjjo la

la importancia otorgada a esta parte del cuerpo y al peinado, los barberos y peluqueros ocupan una privilegiada posición en la sociedad. Lerat tomó contacto con estas representaciones durante su primer viaje al continente africano, en 1978. A partir de ese momento y hasta 2010, el fotógrafo realizó más de cuarenta viajes con el fin de documentar este arte urbano. Junto a la colección de rótulos el men recibió cien impresiones fotografías, realizadas mediante digigrafía, que documentan y complementan su experiencia sobre el terreno. Algunas de estas obras aparecen hoy expuestas en la nueva exposición de referencia del Museo.

realización de una serie de pequeños ataúdes con el fin de llevarlos a Suiza. Una vez en tierras helvéticas, esta producción atrajo la atención de los dos artistas mencionados quienes en los años 80 habían creado un pequeño personaje denominado «Pulp». En colaboración con Tschumi, Bastian e Isabelle se plantearon la posibilidad de esculpir esta criatura imaginaria en Ghana. En 2007, la antropóloga visitó el taller del artista ghanés Kudjoe Affutu, especializado en ataúdes, para proponerle la creación de una serie de esculturas a partir de los bocetos realizados por Bastian. Affutu creó diferentes figuras que viajaron hasta Suiza. En 2011 el MEN adquirió cinco esculturas nacidas de esta peculiar colaboración¹⁵.

La última sala, inaugurada en mayo de 2019, lleva el título de *Ichumamini*. Constitu-

15 MEN 11.1.1-5. Collection BASIL 2011. Las piezas aparecen hoy expuestas en la nueva exposición de referencia.



Ichoumamini. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

ye la primera modificación de la exposición ya que sustituye a la propuesta *Regards* (Miradas), en la que el MEN abordaba –precisamente– la cuestión de la mirada, elemento central de la experiencia museística. Único espacio consagrado a un área geográfica particular, Oceanía, la escenografía de la sala evocaba los diferentes archipiélagos que componen ese mundo insular. El dispositivo, nacido de un proyecto desarrollado por estudiantes del Máster en Estudios Museísticos de la Universidad de Neuchâtel y posteriormente reinterpretado por el MEN, «jugaba» con la multiplicidad de los puntos de vista en un doble sentido: el condicionamiento de la mirada derivado de nuestra propia posición física, y el condicionamiento derivado de nuestra posición mental, de nuestro(s) imaginario(s).

La sala *Regards* fue desmontada en abril de 2019 para dar paso a un nuevo espacio denominado, como hemos señalado, *Ichoumamini*. Es el fruto de un ejercicio realizado por estudiantes del Instituto de Etnología de la Universidad de Neuchâtel junto a uno de los conservadores del Museo, Bernard Knodel. La sala presenta la misión realizada por Jean Gabus en la bahía de Hudson (Canadá) entre 1938 y 1939, momento en el que el futuro director del MEN comenzaba su carrera profesional como etnólogo. En ella se abordan los entresijos de esta misión, con sus ángulos oscuros, y se busca también poner en evidencia las dificultades y las tensiones que acompañan al trabajo de campo¹⁶. Al tiempo,

¹⁶ El título escogido refleja en sí mismo la complejidad de las relaciones entre el científico y los «otros»: para los inuit, la palabra *Ichoumamini* significa «desde mi perspectiva» mientras

se exploran también cuestiones habitualmente excluidas de la reflexión etnográfica, como la vida íntima del etnólogo abordada a través de su correspondencia privada.

Análisis crítico de una propuesta

Como señalábamos al inicio, la exposición concebida por el equipo científico del Museo y realizada en colaboración con los escenógrafos de *Curious Space*, particularmente con Raphaël von Allmen, apuesta por abordar algunos de los problemas que rodean a las colecciones etnográficas en el presente. Y lo hace movilizándolo sus propios fondos, con un ejercicio bien documentado, que no renuncia a la estética ni a la *estésica*, es decir, a la apropiación de la propuesta por parte de los visitantes no solo racionalmente sino también a partir de los sentidos. De ahí que la evocación poética sea una constante a lo largo de todas las salas.

No obstante, desde el punto de vista de la aprehensión, la exposición presenta –en nuestra opinión– algunas limitaciones: en determinados momentos, los paneles explicativos de las salas son demasiado concisos y no aciertan a transmitir la complejidad del trabajo y del discurso que se halla tras esta exposición. Ciertos espacios –y sobre todo ciertas temáticas– presentan textos demasiado breves que aportan informaciones mínimas. Algunos aspectos, vastos y sumamente complejos, merecerían explicaciones menos sucintas; explicaciones que podrían desarrollarse no necesariamente a partir de textos de sala sino a través de útiles de mediación a disposición de los visitantes como, por ejemplo, pequeñas

guías individuales de cada uno de los espacios que conforman esta muestra.

Por otro lado, la escenografía de algunas de las salas plantea problemas directamente relacionados con el tratamiento de las colecciones. Es el caso, por ejemplo, de *Au-delà 1*, donde la propuesta expográfica ha apostado por un (sobre) agrandamiento de determinadas imágenes. Se trata de negativos numéricos, negativos sobre película, fotografías sobre albúmina, diapositivas sobre cristal e, incluso, tarjetas postales pertenecientes todos ellos a los fondos de la institución. El dispositivo plantea un problema en relación a la «autenticidad» del objeto porque los «originales» de estas imágenes no son presentados y sólo son mencionados de manera colateral. Esta (particular) relación con un tipo preciso de materialidad merece ser reflexionada: la manipulación del objeto, a partir de su sobredimensionamiento físico, es legítima siempre y cuando responda a una propuesta teórica sólida; si no, constituye tan sólo un artificio escenográfico. Artificio que, de alguna manera, contradice el propósito de la sala: en principio, esta está destinada a poner en evidencia que toda imagen es un producto construido y que estas no son la realidad sino una representación de la misma. Sin embargo, al presentar estos cuerpos, el Museo no explicita que estas imágenes también han sido manipuladas con el fin de otorgar al visitante una determinada visión de las mismas. No negamos la legitimidad del acto; más bien apostamos por explicitar y, sobre todo, teorizar esta intervención realizada por el Museo precisamente para mostrar e incidir sobre la permanente construcción a la que son sometidas las imágenes en función de los contextos y de los intereses.

Otra de las zonas que, en nuestra opinión, suscita problemas serios es la sala *Artistes*: como hemos señalado, en este espacio se pre-

que Gabus la tradujo por «pase lo que pase». Esa traducción muestra, por un lado, que la visión que el etnólogo proyectó sobre este grupo estuvo marcada por la fatalidad; y por otro, que todo contacto con la alteridad está invariablemente marcado por la limitación de la comprensión.

sentan una serie de esculturas en madera fruto de una colaboración entre la antropóloga Regula Tschumi y los artistas suizos M. S. Bastian e Isabelle L. Las cinco versiones del pequeño personaje denominado «Pulp» son creaciones realizadas por el artista ghanés Kudjoe Affutu sobre la base de los bocetos realizados por Bastian. La manera en que se presenta el trabajo de «colaboración» entre Regula Tschumi y los artistas africanos suscita no pocas preguntas que no obtienen respuesta. En realidad, bajo el pretexto de una colaboración artística, la presentación se limita a legitimar el trabajo de una antropóloga occidental sin entrar a cuestionar las relaciones (asimétricas) establecidas entre las partes implicadas. Al tiempo, consideramos que el espacio pone un acento exacerbado sobre el rol de los artistas suizos minimizando los aportes de Kudjoe Affutu, que aparece como un simple «intérprete» de la creación de otros. Creemos que el Museo ha perdido una ocasión única para abordar cuestiones tan sensibles e importantes como la descolonización de las colecciones y las relaciones de poder establecidas, también en el campo de las artes, entre «centro» y «periferia».

Desde un punto de vista conceptual, la exposición presenta ciertas limitaciones de accesibilidad para los visitantes: si bien el aspecto poético y evocador es fácilmente aprehensible independientemente de la procedencia geográfica y lingüística, la riqueza gramatical de las colecciones y de las salas queda algo diluida ante la dificultad de muchos visitantes para apropiarse del discurso, en ocasiones algo complejo. Además, como en otras muchas exposiciones realizadas anteriormente por el Museo, las referencias a la propia historia de la institución, a la museología, y a las problemáticas que sacuden los museos etnográficos contemporáneos, son numerosas. La poca familiaridad de numerosos visitantes con es-

tas cuestiones complica, o al menos limita, la accesibilidad a algunos de los contenidos presentados. En nuestra opinión, ese problema podría haberse solventado –en gran medida– con la confección de un catálogo razonado que incorporara aquellas informaciones que no aparecen en las salas; un catálogo que desvelara datos importantes en relación a ciertas colecciones y objetos; un catálogo que permitiera poner en evidencia la complejidad de los discursos presentados. Al optar por una publicación que reproduce sólo las informaciones presentes en las salas, acompañadas de una nutrida selección de imágenes que dan cuenta del proceso de concepción y realización de la exposición, la institución ha renunciado a una magnífica oportunidad para enriquecer aún más la muestra.

Desde el punto de vista de la circulación, el espacio posee características propias e insalvables que condicionan la visita. Esto es especialmente evidente en la planta baja. Las limitaciones impuestas por el propio edificio hacen que el recorrido sea lineal y que el visitante se vea obligado a pasar por determinadas salas para acceder a otras, o a revisitarlas para poder subir al primer piso. En la planta baja no existe más que un modo de circulación sin posibilidad alternativa. Esto condiciona y restringe la unicidad de las salas. Por esa razón, a pesar de haber sido concebidas como unidades independientes cargadas de sentido propio que deberían funcionar de modo autónomo, en la práctica, el visitante se enfrenta a un recorrido (casi) predeterminado.

Pero sin duda, la mayor limitación deriva, paradójicamente, del propio carácter de la exposición, concebida como semipermanente o temporal de larga duración. Como ya hemos señalado, desde el momento mismo de iniciar las reflexiones, el equipo del Museo se planteó continuar explorando una fórmula ya

ensayada en exposiciones precedentes. De esta manera, la institución propone y reivindica tres modalidades expográficas diferentes en su programación: exposiciones semipermanentes vinculadas a las colecciones y a la historia de la institución, desarrolladas en el edificio histórico decimonónico, y con una duración prevista de algunos años; exposiciones temporales vinculadas a temáticas precisas ligadas a la actualidad realizadas en la denominada *Black Box* y con una duración aproximada de un año; y, finalmente, exposiciones puntuales vinculadas a diferentes cuestiones (y con un posible carácter experimental), en principio concebidas como muestras de corta duración (algunos meses). El dispositivo desplegado en la *Villa* apuesta así por una temporalidad particular que conlleva, en sí misma, la «obligación» de modificar los contenidos de las salas.

En algunos casos, estas modificaciones son relativamente simples ya que son cambios parciales que se limitan a sustituir algunos objetos por otros, sin que eso repercuta en el sentido y en el discurso. El mejor ejemplo es la sala *Plumes* donde, por razones de conservación preventiva, todos los objetos han sido ya reemplazados.

En otras ocasiones, se trata de modificaciones de mayor envergadura puesto que implican la sustitución por otra propuesta. Así, la sala *Regards* fue desmontada en mayo de 2019 con el fin de presentar una nueva exposición, vinculada a un ejercicio museístico realizado en colaboración con estudiantes del Instituto de Etnología de la Universidad de Neuchâtel. Y en el momento en que escribimos estas líneas, la sala *Artistes* está siendo desmontada para ser sustituida por una nueva exposición consagrada al Sahel y realizada también en colaboración con estudiantes del Instituto.

Sin embargo, por razones diferentes, otros espacios corren el riesgo de perpetuarse du-

rante largo tiempo: es el caso de la sala *Au-delà 2*, cuya compleja y trabajosa puesta en escena hace difícil pensar en una modificación a corto plazo¹⁷, o de la sala *Bazars*, cuya concepción, en modo *Janus*, con una fuerte impronta histórica y una presentación cronológica, complica las potenciales modificaciones.

Abordar un cambio de espacio supone, en realidad, concebir una nueva exposición, con todo lo que ello implica: un enorme trabajo de reflexión y conceptualización; un enorme trabajo en los archivos y colecciones de la institución, y un enorme trabajo desde el punto de vista técnico. Dado que el equipo del Museo (o al menos una parte del mismo) debe trabajar de manera paralela en la concepción y realización de las exposiciones temporales de la *Black Box*, el tiempo del que dispone para concebir los nuevos espacios de la *Villa* está fuertemente limitado. El riesgo, por tanto, es que los cambios sean más puntuales que globales.

Otro gran condicionante es el factor económico. Como bien sabemos, la mayor parte de las instituciones museísticas deben hacer frente a restricciones presupuestarias y a la continua «presión» para controlar el gasto y optimizar los recursos, una situación que –con toda seguridad– se acrecentará como consecuencia de la pandemia. En el caso del MEN, modificar una exposición con una impronta escenográfica tan marcada –especialmente en algunas salas– puede implicar un considerable desembolso económico, lo que podría condicionar las futuras modificaciones.

Finalmente, la llegada de una nueva dirección en mayo de 2018 ha traído consigo cambios significativos y nuevos aires que, probablemente, tendrán también una incidencia en la

¹⁷ Al mismo tiempo, la modificación de esta sala implicaría –en principio– la modificación de la sala *Au-delà 1* puesto que ambas están íntimamente ligadas.

evolución de esta propuesta. Los dos directores han fijado algunas líneas directrices (por el momento no explicitadas en ningún documento público o manifiesto) que apuestan por generar un programa de exposiciones con «temáticas contemporáneas» con una alternancia marcada entre los proyectos de «gran envergadura», concebidos para la *Black Box*, e intervenciones «más modestas», en la *Villa*¹⁸. En lo que respecta a la *Black Box*, la nueva dirección debutó con una exposición llamada *Le mal du voyage* consagrada al turismo¹⁹. Un primer análisis de esta muestra permite constatar una situación paradójica: en ella se observa, por un lado, un alejamiento de temáticas que, históricamente, han marcado las preocupaciones conceptuales del MEN (como la reflexión sobre el Museo como institución generadora de imaginarios, por ejemplo) y, por otro, una suerte de *déjà vu* en el tratamiento de ciertas cuestiones así como una presencia muy marcada de la escenografía que, en nuestra opinión, se impone en numerosas ocasiones de manera evidente sobre el discurso. Es importante tener presente que la asunción acrítica de una identidad expográfica fuerte y reconocible tiene sus peligros; fundamentalmente, que esa identidad se convierta en un lastre, en una herencia envenenada, en un producto dopante, en una forma de huida que impida explorar nuevos caminos²⁰. En lo que respecta a la *Villa*, la nueva dirección prevé realizar, en 2025, una exposición titulada «*L'impermanence, vraiment!*» en la que diversas salas (un piso entero) sean repensadas en el marco de

18 Documento inédito del MEN.

19 Según la propia información difundida por el MEN, la exposición invita a cuestionar la homogeneidad del turismo: el recorrido, articulado en doce salas, busca abordar la multiplicidad de las prácticas y los imaginarios en torno a él.

20 En este sentido resultan particularmente significativos los comentarios vertidos por el crítico de arte Etienne Dumont quien en un artículo publicado el 27 de abril de 2020 en *BILAN* señalaba: «Je ne dis pas que *Le mal du voyage* soit une mauvaise exposition. Loin de là. Mais son caractère le plus évident me semble la prévisibilité...».

un proyecto que ponga en valor las investigaciones realizadas sobre las colecciones y los archivos del MEN desde 2017. Según los directores, dicha transformación deberá movilizar a todos los conservadores de la institución²¹. Habrá que esperar para ver si dicha modificación radical se produce o si esta deviene, simplemente, una «intervención modesta». Lo cierto es que diferentes acciones y manifestaciones públicas realizadas por la Dirección en los últimos tiempos parecen dejar entrever que sus preocupaciones e intereses se alejan de las temáticas y problemáticas abordadas en *L'impermanence des choses*.

Por todas las razones previamente evocadas, pese a haber sido concebida como un organismo en movimiento que se aleja del carácter fijo, una metáfora de las concepciones y de las intenciones del Museo, el fantasma de la permanencia está bien presente y constituye, en nuestra opinión, un riesgo real.

Conclusiones

L'impermanence des choses es una propuesta expositiva que propicia una aproximación diferente a las colecciones. Propone una reflexión apasionante sobre la propia historia del MEN y de los fondos que preserva. Con una fuerte impronta conceptual en algunos momentos no renuncia, sin embargo, a la estética. Su riqueza semántica y visual es innegable y constituye, sin ninguna duda, un proyecto expográfico singular.

Pese a ello, consideramos que, de cara al futuro, la propuesta podría enriquecerse incorporando temáticas que aborden los nuevos desafíos a los que se enfrentan los museos etnográficos contemporáneos; entre otros, la legalidad de ciertas colecciones; las dimensiones inmateriales de los objetos; los procesos de restitución; el rol de la Confederación Helvética

21 Documento inédito del MEN.

en los procesos coloniales, o la incorporación de nuevas voces, del pasado y del presente, a los discursos del Museo.

En un tiempo como el que vivimos es necesario –más que nunca– permanecer fieles a la idea de movimiento y transmutación, tanto en su aspecto formal como simbólico y conceptual. Es necesario estar alerta y seguir apostando por la vía crítica y por la creatividad, tanto desde el punto de vista conceptual como expográfico. Es imprescindible alejarse de lo previsible, del confort de lo conocido y avanzar, incorporando nuevas reflexiones.

L'impermanence des choses es un corpus expositivo nacido para mutar. Para garantizar su coherencia y su futuro es preciso asumir su verdadera naturaleza, es decir, su carácter múltiple, fluido, caleidoscópico y orgánico. Es indispensable que, a través de esta propuesta, el Museo continúe cuestionando su propia historia, sus colecciones y, especialmente, los procesos que contribuyeron a darles forma; y que lo haga evitando el narcisismo y apostando por las conexiones entre lo local y lo global. Al tiempo, es vital que ese corpus expositivo mantenga vigentes dos elementos centrales en la expografía del MEN desde finales del siglo xx: la libertad de aproximación a los objetos, y la reflexión crítica sobre el «canibalismo museístico» y sobre la naturaleza (siempre subjetiva) de los discursos construidos en el interior de las instituciones museísticas. Sólo así el MEN podrá continuar siendo una institución original e innovadora en el campo de la museología y la museografía internacionales.

BIBLIOGRAFÍA

- DESVALLÉES, André (1998) «Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition», en DE BARY, Marie-Odile y Jean Michel TOBELEM (dir.) (1998) *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz: Séguier, 205-251.
- GABUS, Jean (1965) «Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques», en GONSETH, Marc-Olivier; HAINARD, Jacques y Roland KAEHR (dir.) (2005) *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 327-341.
- GONSETH, Marc-Olivier; HAINARD, Jacques y Roland KAEHR (dir.) (2002) *Le musée cannibale*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- GONSETH, Marc-Olivier (2008) «La rhétorique expographique au Musée d'ethnographie de Neuchâtel», en *Ethnologie française*, 38: 685-691. Disponible en <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-685.htm> [Fecha de consulta 12/07/2020]
- (2017) «L'objet de expographie», en *Roots&routes. Research on visual cultures*, 26. Disponible en <http://www.roots-routes.org/il-partito-presso-delle-cose-lobjet-de-lexpographiemarc-olivier-gonseth/> [Fecha de consulta 25/03/2018]
- GONSETH, Marc-Olivier et al. (2018) *L'impermanence des choses*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie - Éditions Alphil.
- HAINARD, Jacques (2007a) «L'expologie bien tempérée», en *Quaderns-e*, 9: 1-21. Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/viewFile/73512/131223> [Fecha de consulta 25/03/2018]
- KAEHR, Roland (2000) *Le mûrier et l'épée*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- SHOHAT, Ella y Robert STAM (1998) «Narrativising Visual Culture. Towards a Polycentric Aesthetics», en MIRZOEFF, Nicholas (ed.) *The Visual Culture Reader*, London: Routledge.

Recibido el 1 del 6 de 2021

Aceptado el 4 del 11 de 2021

BIBLID [2530-1330 (2021): 148-169]



Poids (Le poids de l'étiquette). Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografia: Sara Sánchez del Olmo

curricula

José Manuel Estrada Lorenzo. Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado trabajos relacionados con el cine y las artes (biografías de artistas, en Archivos de la Filmoteca), la documentación en cinematográfica (bibliografía de cine español, en *Cuadernos Cinematográficos*) o las relaciones entre cine y medicina (el alcoholismo en el cine). Amplía su tesis en investigaciones sobre los artistas-escultores, sobre las mujeres artistas o sobre los artistas españoles en el cine. Documentalista y bibliotecario desde 1991, en la actualidad es el responsable de la biblioteca del Hospital Universitario 12 de Octubre, de la Consejería de Sanidad de la Comunidad de Madrid. Docente e investigador en el campo de las bibliotecas de las ciencias de la salud (búsquedas bibliográficas, bases de datos, indicadores bibliométricos o evaluación de las publicaciones científicas). Es presidente de BiblioMadSalud, Asociación de los profesionales de las bibliotecas y centros de documentación de ciencias de la salud en la Comunidad de Madrid.

Marina García-Broch Martín. Arquitecta por la Universidad de Navarra (2000). Máster de profesorado en ESO, bachillerato, FP e idiomas, por la Universitat Jaume I de Castelló (UJI, 2017). Profesora de diseño en la Escola d'Art i Superior de Disseny (E.A.S.D.) de Castelló y de València desde 2016. A lo largo de su vida profesional ha combinado su labor docente como profesora de Diseño de Interiores y Diseño de Producto con la de arquitecta liberal. En la actualidad es doctoranda en la UJI y participa asiduamente en congresos, publicando sus artículos sobre diseño de espacios interiores y educación. Ha sido editada su intervención artística en *A Les Balconades* (2017) del barrio de Russafa en Valencia.

Jaume Gual Ortí. Doctor por la Universitat Politècnica de Catalunya, titulado en Ingeniería Técnica en Diseño Industrial por la Universitat Jaume I (UJI). Licenciado en Humanidades. Máster en Diseño de Interiores por la Universidad de Salamanca. Becario del *Istituto Europeo di Design* (Italia). Desde el año 2001 es profesor de la UJI en el área de Expresión Gráfica Arquitectónica, impartiendo su docencia en el ámbito del diseño y desarrollo de producto. En el desempeño de sus labores como profesor siempre ha estado vinculado con el ámbito del arte y la cultura; prueba de ello son trabajos tales como comisario de exposiciones, esculturas públicas, productos de uso y publicaciones especializadas en la temática.

Víctor Iniesta Sepúlveda. Graduado en Historia del Arte y máster en Patrimonio Histórico: Investigación y Gestión por la Universidad de Castilla-La Mancha. En ambas titulaciones obtuvo el Premio Extraordinario Fin de Estudios y disfrutó de becas de excelencia y de colaboración. Desde 2018 es investigador predoctoral en formación adscrito al Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, instituto de investigación y de documentación de la misma universidad, y ha realizado diversas aportaciones en libros colectivos, congresos y encuentros científicos. En la actualidad, su ámbito de investigación trata sobre la historia de la fotografía y del cine, en el marco de su tesis doctoral.

Élodie Lebeau. Doctoranda en historia e historia del arte contemporáneo en la Universidad de Toulouse 2 Jean-Jaurès (laboratorio FRAMESPA, UMR 5136), en cotutela internacional con el Instituto de Historia de La Pontificia Universidad Católica de Chile, bajo la supervisión de Évelyne Toussaint y Alfredo Riquelme Segovia respectivamente. Su tesis, redactada en francés, trabaja la temática de la odisea del Museo de la Solidaridad Salvador Allende entre 1971 y 1991, es decir, de la Unidad Popular al retorno del exilio. Ha sido miembro científico de la Casa de Velázquez en Madrid durante el año universitario 2019-2020. Ejerce tareas de docencia e investigación en la Universidad de Toulouse 2 Jean-Jaurès. Es autora de artículos en español, francés e inglés en revistas académicas, libros colectivos y catálogos.

Juan Agustín Mancebo Roca. Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Castilla-La Mancha (2001) y Máster en Estética y Teoría de la Cinematografía, por la Universidad de Valladolid (2008). Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha. En 2021 ha publicado los artículos «La reinención del mundo infantil: la *Ricostruzione futurista dell'universo*, el juguete de la vanguardia italiana y sus nexos e influencias con el diseño contemporáneo», «Pasajes sonoros [y ruidistas] de la metrópoli futurista», «Los clásicos del terror revisitados. Un análisis de *30 monedas*» -con Mónica Sánchez Tierraseca-, «Una invitación cinematográfica para conversos. *800 balas* de Álex de la Iglesia» y «El mito aéreo del futurismo italiano: del periodo heroico a la espiritualidad aérea (1909-1944)».

Daniel Palacios González. Investigador doctoral MSCA en la Universität zu Köln en cotutela con la Universidad Autónoma de Madrid y en co-dirección con la Université Rennes 2. Es Máster en Políticas y Gestión Cultural por la Univerzitet umetnosti u Beogradu (Cátedra UNESCO de Interculturalidad y Mediación en los Balcanes) y la Université Lyon 2, y Máster en Desarrollo Cultural Comunitario por la Universidad de Oriente, Cuba. Ha sido asistente de investigación de Carla Miranda Vasconcelos en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Chile, como becario en el Centro de Estudios de América Latina - Universidad de Chile, donde inició su investigación sobre el Museo de la Resistencia. En la actualidad es miembro del proyecto Más allá del Subterráneo: del Giro Forense a la Necropolítica en las exhumaciones de fosas comunes de la Guerra Civil, Universidad de Barcelona.

Sara Sánchez del Olmo. Doctora en Historia de América por la Universidad de Valladolid. Actualmente es Conservadora del Museo de Etnografía de Neuchâtel (Suiza) e investigadora asociada en el Instituto de Antropología e Historia de las religiones de la Universidad de Lausana (Suiza). A lo largo de su vida profesional ha combinado su trabajo en el mundo museístico con la labor docente como profesora universitaria. Sus investigaciones actuales giran en torno a tres temáticas: la musealización de la memoria traumática en América Latina; los procesos de patrimonialización vinculados a las culturas indígenas, y las apropiaciones culturales y los reacomodos religiosos, particularmente en México. Al mismo tiempo, sus trabajos exploran el rol de los museos en la construcción de los imaginarios sobre América y sus habitantes. Los resultados de sus estudios han sido publicados en diferentes revistas y libros, tanto en Europa como en América. Es miembro de diversas asociaciones profesionales, entre otras el ICOM y la Sociedad Suiza de Americanistas.

Julio Vives Chillida. Doctor en derecho. Actualmente es investigador en temas de historia del arte y del diseño industrial. Coleccionista de mueble curvado. Ha publicado libros y artículos sobre Gustav Klimt y sobre el mueble curvado de Viena, en particular sobre la firma Jacob & Josef Kohn, y de Valencia (Ventura Feliu y Salvador Albacar). Colabora con las asociaciones de estudio del mueble de Barcelona y de Valencia en las que ha impartido conferencias. Ha comisariado exposiciones en instituciones como el Museo del Disseny de Barcelona (Centre d'Artesania de Catalunya), el Museo Nacional de Artes Decorativas, la Fundació Caixa Vinaròs y el Museo de la Ciudad de Benicarló. Director del Espai Corbat de la Fundació Caixa Vinaròs, centro dedicado a la divulgación y el estudio del mueble curvado.

Amparo Zacarés Pamblanco. Doctora en filosofía por la Universitat de València, escritora y crítica de Arte. Premio Extraordinario de Licenciatura. Ha sido profesora del área de Estética y Teoría de las Artes en la Universitat de València y en la Universitat Jaume I de Castellón (UJI). Forma parte del Círculo Internacional de Estudios sobre Vico con sede en la Universidad de Sevilla. Pertenece al Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano de la UJI. Es socia de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (AVCA) y de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEyTA). Igualmente forma parte de diversas asociaciones vinculadas en la defensa de la igualdad en la cultura y en las artes como: Mujeres en las Artes Visuales (MAV), Clásicas y Modernas (CyM) y la Colectiva Portal de Igualdad. En la actualidad colabora con diversos medios informativos e instituciones culturales.

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 o experiencias expositivas, 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 español, catalán o inglés. Su extensión por escrito no deberá ser inferior a 5000 palabras ni superior a 8000, incluyendo gráficos, tablas, notas y bibliografía. Dadas las peculiaridades de la revista, en la que la imagen es fundamental, se propondrán además un número de imágenes no inferior a 5 y no superior a 12, cuyas características se detallan más abajo.

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 12 líneas y un máximo de 8 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.

2. Envío de originales

Los textos enviados a la revista se tramitarán a través de la plataforma Open Journal Systems: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/diferents>. Los trabajos serán remitidos en formato Word o similar.

Las imágenes serán incluidas en el texto a modo de guía. Además se enviarán en formato JPG o TIFF 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 la 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.

3. 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 tipo de letra Times New Roman, 10, interlineado sencillo.

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

4. 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 de cita: (Primer apellido autor/a, año: página/as). Ej. (Llona, 1999: 209-211).

5. Bibliografía

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente por autores/as, 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 los/as autores/as.

Ejemplos:

5.1. Libros: 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.

Ej. autoría doble: SANTACANA MESTRE, Joan y Francesc Xavier HERNÁNDEZ CARDONA (2003) *Museología crítica*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Ej. autoría triple: CALAF MASACHS, Roser; FONTAL MERILLAS, Olaia y Rosa Eva VALLE (coords.) (2007) *Museos de arte y educación. Construir patrimonios desde la diversidad*, Gijón: Ediciones Trea, S.L.

Ej. más de tres autorías: GÓMEZ MONTORO, Ángel José et al. (2015) *Colección María Josefa Huarte. Abstracción y modernidad*, Pamplona: Universidad de Navarra.

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

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

En el caso de dos o más autores/as, véanse las indicaciones referidas en el apartado **Libros** en cuanto al formato para anotar autorías.

5.3. Capítulos de libro: APELLIDOS, Nombre (año de publicación) «Título del capítulo», en APELLIDOS, Nombre (eds.) (año de publicación) *Título del libro*, Lugar de edición: Editorial, número de páginas.

Ej.: PADRÓ I PUIG, Carla (2003) «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio», en ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David y Jesús Pedro LORENTE LORENTE (coords.) (2003) *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 51-70.

En el caso de dos o más autores/as, véanse las indicaciones referidas en el apartado **Libros** en cuanto al formato para anotar autorías.

5.4. Libros, artículos de revista o capítulos de libros en línea:

Si el formato de publicación es en línea, se sigue el mismo formato indicado para las referencias impresas, a excepción de la indicación de números de página. En todos los casos, al final de la referencia, se añadirá la siguiente indicación: Disponible en <https://www.enlacealafuente> [Fecha de consulta día/mes/año]

Ej.: VILLAESCUERNA ILARRAZA, Pureza (2019) «El reto del registro y tratamiento de las obras de creación contemporáneas», en *ICOM CE Digital*, 15: 62-69. Disponible en https://www.icom-ce.org/wp-content/uploads/2019/10/ICOMdigital15_.pdf [Fecha de consulta 12/08/2020]

5.5. Web completa o sección de web:

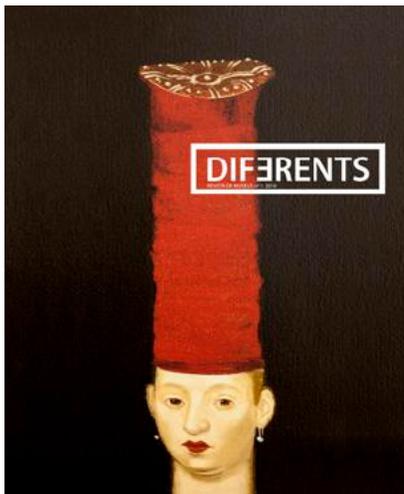
Web completa: *EVE Museos e Innovación*. Disponible en <https://evemuseografia.com/> [Fecha de consulta 12/08/2020]

Sección de web: «Revista ICOM CD Digital», en *ICOM España*. Disponible en <https://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital/> [Fecha de consulta 12/08/2020]

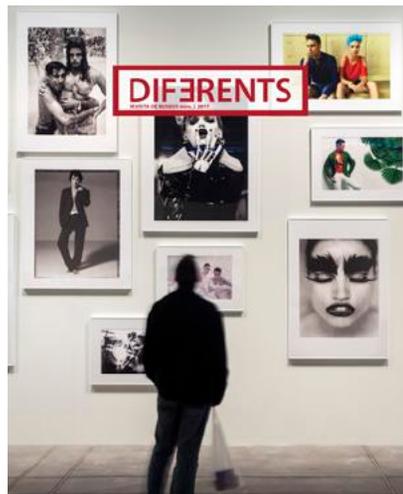
La revista no tiene necesariamente que compartir las opiniones de los autores o las autoras de los textos.

MACVAC
Diputació, 20 • 12192 Vilafamés • Castelló • tel. 964 329 152
www.macvac.es – info@macvac.es

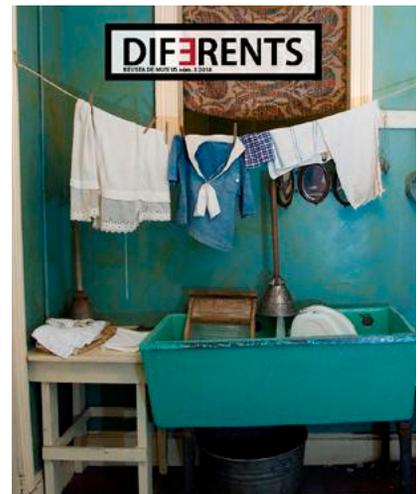
Números editados:



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 1.
2016



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 2.
2017



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 3.
2018



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 4.
2019



DIFERENTS. REVISTA DE MUSEUS núm. 5.
2020

vilafamés
MACMAC
museu d'art contemporani Vilafamés Aguilera Carré



UJI UNIVERSITAT
JAUME I

