

DIFERENTS
REVISTA DE MUSEUS núm. 5. 2020



DIFERENTS

REVISTA DE MUSEUS núm. 5. 2020

Diferents. Revista de museus

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

Edición

Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (MACVAC)
C/ Diputació, 20
12192 Vilafamés (Castellón)
Servicio de Publicaciones, Diputación de Castellón. Av. La Vall d'Uixó, 25. 12004 Castellón
Servei de Comunicació i Publicacions. Universitat Jaume I - www.publicacions.uji.es

Dirección

Xavier Allepuz Marzà (MACVAC)

Dirección universitaria

Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I, Castelló)

Secretaría

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)

Imagen de portada

Ana Galán-Pérez. Colección del Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau (Polonia)

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>

DOI número: <http://dx.doi.org/10.6035/Diferents.2020.5>

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 Nuevas aportaciones a la biografía intelectual de Vicente Aguilera Cerni. Reflexiones en el centenario de su nacimiento
New Contributions to the Intellectual Biography of Vicente Aguilera Cerni. Reflections on the Centenary of his Birth
Lydia Frasset Bellver
- 18 La gestió participativa i el museu de la ciutat. Patrimoni, ciutadania i nodes culturals als barris de Barcelona
Participatory Management and the City Museum. Heritage, Citizenship and Cultural Nodes in the Neighbourhoods of Barcelona
Joan Roca i Albert, Carme Turégano López
- 36 Museos memoriales, museos diferentes: buscando claves para su conservación
Memorial Museums, Special Museums: Identifying Key Factors for their Conservation
Ana Galán-Pérez, Eduarda Vieira
- 56 De la clandestinidad al museo: la Collection de l'Art Brut en Lausanne
From Secrecy to the Museum: The Collection de l'Art Brut in Lausanne
Laura Pelayo González
- 74 Espacio doméstico, abismo y experiencia estética: el diseño del «Museo de las Casas Colgadas» de Cuenca
Domestic Space, Abyss and Aesthetic Experience: The Design of «Cuenca's Hanging Houses Museum»
José Luis Panea
- 94 Dionisos en la serranía. Los espacios expositivos de Fernando Buenache
Dionysus in the Mountains. The Exhibition Spaces of Fernando Buenache
Joan Manuel Marín
- 110 Genalguacil, el museo habitado
Genalguacil, the Inhabited Museum
Carmen Casado García, Malgara García Díaz
- 128 El Instante Fundación. Un proyecto artístico conceptual y multidisciplinar
El Instante Fundación. A Conceptual and Multidisciplinary Artistic Project
María Dolores Arroyo Fernández

En aquest número de *Diferents*, festegem dos esdeveniments que han estat claus en els precedents d'aquesta publicació. D'una banda, el centenari del naixement del crític d'art Vicente Aguilera Cerni (València, 1920-2005) i, d'altra, una de les tantes realitzacions fruit de les seues inquietuds intel·lectuals, el cinquanté aniversari de la creació del Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés. I és precisament per aquest motiu, que la porta de la revista l'obrim amb una aproximació a la seua biografia de la mà de Lydia Frasquet, resultat dels seus treballs d'investigació, ens presenta un recorregut vital on, en nombroses ocasions, l'art i la política aniran de la mà, com ho faran les llums i ombres en la percepció que d'ell tindran els seus coetanis a mitjans de la dècada dels anys setanta del segle passat. Un periple vital que, als últims anys de la seua vida, tindrà el reconeixement a una trajectòria intensa.

L'articulació de l'Eix Besòs -conformada pels barris de la Fabra i Coats i del Bon Pastor- a través de polítiques culturals públiques de participació, és l'anàlisi aportada per Joan Roca i Carme Turégano. Unes experiències que adopten un caràcter descentralitzador de la ciutat de Barcelona per construir nous paradigmes culturals amb la intenció d'incorporar les perifèries al relat evolutiu de la mateixa ciutat.

Una tipologia especial de museus, els memorials, és l'objecte d'assaig d'Ana Galán i Eduarda Vieira, que aborda la preservació de les col·leccions d'aquests museus, dedicats a la commemoració dels crims públics contra la humanitat i ubicats als mateixos indrets on es van produir els esdeveniments. Conservació que requereix protocols d'actuació que garanteixen l'artefacte amb les empremtes deixades pel pas del temps.

Per la seua banda, Laura Pelayo centra el seu interès en la Col·lecció de l'Art Brut de Lausanne. Una experiència singular sorgida de la mà de Jean Dubuffet, en donar la seua col·lecció d'obres recollides a diversos hospitals psiquiàtrics suïssos a la ciutat de Lausanne. La valorització d'aquestes creacions, des de començament del segle xx, portarà a l'aparició de museus i centres d'art que tenen focalitzades en aquestes obres el punt central de les seues col·leccions.

El projecte d'un espai per a allotjar la col·lecció d'art abstracte de Fernando Zóbel, que donarà lloc a la creació del Museo de las Casas Colgadas de Cuenca, és l'objecte d'estudi de José Luis Panea. Amb forts paral·lelismes amb el Museu de Vilafamés, el de Cuenca combina la conservació i recuperació d'arquitectures històriques amb el disseny d'un discurs museogràfic on, per damunt de cronologies o estils artístics, està la composició estètica adaptada a cadascun dels espais per tal d'integrar passat i present en un tot significatiu.

L'obra de l'artista Fernando Buenache és el motiu de la teorització realitzada per Joan Manuel Marín. A la localitat de Buenache de la Sierra (Cuenca), Fernando ha anat creant diferents indrets expositius: el Museu de Zoòlits, el Museu Etnobotànic i el Parc dels Troncosauris. La natura li proporciona els elements bàsics de les seues creacions, la pedra i la fusta, dotant-les de noves interpretacions i significats.

Carmen Casado i Malgara García analitzen l'evolució que ha experimentat el projecte iniciat en 1994 a Genalguacil. Un projecte artístic originat a una xicoteta localitat de la Serralada de Ronda que, amb el pas del temps, s'ha convertit en motor del desenvolupament rural, no tan sols de la localitat sinó del seu entorn. Una mostra pionera de com l'art i la cultura poden dinamitzar el món rural.

Tanca el número l'aportació de María Dolores Arroyo sobre El Instante Fundación. Una experiència, en aquest cas, des del món urbà, més concretament centrada al barri de Palos de Moguer a Madrid, sorgida des de la participació interdisciplinària i que ha comportat la regeneració urbana i l'apropament de la cultura a la ciutadania.

En una situació com l'actual, provocada per la pandèmia de la covid-19, amb fortes repercussions en l'àmbit econòmic i social, de les quals no és alié el món dels museus, potser aquestes pàgines i les aportacions dels seus autors i autores ens ajuden a evadir-nos de la complexa realitat en què vivim i ens puguen endinsar en experiències i projectes vivificants i esperançadors.



Camel Award Giovanni, sin datar. Archivo Herederos Vicente Aguilera Cerni.

NUEVAS APORTACIONES A LA BIOGRAFÍA INTELLECTUAL DE VICENTE AGUILERA CERNI. REFLEXIONES EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

*NEW CONTRIBUTIONS TO THE INTELLECTUAL
BIOGRAPHY OF VICENTE AGUILERA CERNI.
REFLECTIONS ON THE CENTENARY OF HIS BIRTH*

Lydia Frasquet Bellver
Doctora en Historia del Arte

Resumen Vicente Aguilera Cerni (1920-2005) es uno de los críticos e historiadores del arte españoles del siglo xx con mayor proyección internacional. La reciente investigación llevada a cabo sobre su biografía desvela una serie de datos que nos conduce a reflexionar sobre la visión panorámica de su trayectoria. Aguilera desarrolló una importante labor que debe ser reivindicada, puesto que practicó con firmeza una crítica y una promoción del arte comprometida con su época bajo sus particulares circunstancias. En el centenario de su nacimiento recordamos su figura como teórico del arte y creador del Museu de Vilafamés, uno de los más singulares de nuestro país.

Palabras clave Biografía intelectual, diplomacia cultural, crítica de arte, arte y política, arte durante el Franquismo, arte español contemporáneo.

Abstract Vicente Aguilera Cerni (1920-2005) is one of the most famous Spanish art critics and historians of the 20th century around the world. Recent research conducted on his biography has revealed some information that makes us reflect on the panoramic vision of his career. The importance of Aguilera's work should be duly recognized as he firmly conducted a form of critique and promotion of art that was committed to his time under his particular circumstances. On the centenary of his birth, we remember his figure as an art theoretician and founder of the Museum of Vilafamés, one of the most unique museums in our country.

Keywords Intellectual Biography, Cultural Diplomacy, Art Criticism, Art and Politics, Art during Franco's Regime, Contemporary Spanish Art.

Vicente Aguilera Cerni es uno de los críticos e historiadores de arte españoles del siglo xx con mayor proyección internacional. Recientemente se ha publicado *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*, monografía de la autora de este artículo, que se plantea como el primer acercamiento a su legado cultural y activista. La obra, resultado de una tesis doctoral dirigida por José Martín Martínez y codirigida por Juan Ángel Blasco Carrascosa, expone el papel diferente que Aguilera cumplió respecto a otras figuras del mismo momento histórico, al creer y practicar firmemente una crítica y una promoción del arte comprometidas con su época bajo sus particulares circunstancias. Igualmente, el estudio se hace eco de uno de sus mayores logros, la creación del llamado, en su momento, Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés y que ahora lleva su nombre. Un doble motivo: el del centenario de su nacimiento y el cincuentenario de la fundación del Museo, nos impulsan a escribir este texto.

A lo largo de mi investigación, el hecho de trabajar directamente con el archivo personal de Vicente Aguilera, custodiado por su hija Mercedes, ha supuesto una oportunidad para localizar las aportaciones más relevantes al conocimiento de la trayectoria del crítico. Tener acceso a este conjunto documental ha sido esencial para situar muchos de los episodios vitales de Aguilera. También se han encontrado cartas y documentos relacionados directamente con él en diversos archivos repartidos por la geografía española, del que destaca –por custodiar el informe sobre Aguilera del Ministerio de Información– el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares.

Junto a esta documentación novedosa, la dimensión de la figura del crítico valenciano se va precisando a través de una serie de entrevistas realizadas a los intelectuales y artistas que trabajaron o compartieron su tiempo con él. Las entrevistas a coetáneos son siempre una fuente muy valiosa para situar a las personas sobre las

que se investiga. En este caso, los testimonios aportaron, enriquecieron y aclararon aspectos de la biografía de Aguilera y de su desarrollo profesional, al tiempo que han ayudado a comprobar cómo se recibió la obra de Aguilera en su momento. Se ha entrevistado a Salvador Aldana, Mercedes Aguilera, Doro Balaguer, Román de la Calle, Juan Ángel Blasco Carrascosa, Emèrit Bono, Víctor Fuentes Prósper, Manuel García García, Jacinta Gil, Beatriz Guttmann, Jesús Huguet, José Huguet Chanzá, Tomàs Llorens, Salvador Montesa, Luis Prades, Rosalía Sender, José Soler Vidal [Monjalés], José María Yturalde y Amparo Zaragoza. Todas estas personas nos han aportado datos muy valiosos sobre su figura y legado.

Vicente Aguilera Cerni nace en 1920, y es un joven inquieto que con 16 años frecuenta las filas de la izquierda estudiantil, y que, al estallar la Guerra Civil, se suma a ella como voluntario. A su regreso escribe y lee sin descanso. Según el Informe del Ministerio de Información y Turismo antes mencionado, mantiene su vinculación con el PCE clandestino y con organizaciones intervenidas por la policía, quedando finalmente desconectado del grupo principal.

Los inicios profesionales de Aguilera los situamos entre 1953 y 1958. Durante este periodo abandona la actividad filocomunista iniciada en su juventud. Es ahora cuando se vincula a una institución pública, lo que seguramente contribuye a este paréntesis. Su primer trabajo fue en el Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación de Valencia entre 1954 y 1959. Allí desarrolló tareas como investigador sobre arte en la Edad Media con el apoyo de Felipe María Garín Ortiz de Taranco, quien ostentaba cargos de responsabilidad en la ciudad bajo las instrucciones del régimen. En este ámbito de trabajo –y gracias a la correspondencia que existe entre ellos– ya se revela su voluntad de vincular sus primeros artículos sobre arte medieval con el notable hispanista de la Universidad de Harvard



En primer plano, Vicente Aguilera Cerni en el patio del MACVAC de Vilafamés, junto a la escultura de Eduardo Chillida. Fotografía: Pepe Agost.

el profesor Chandler Rathfon Post. Esta faceta medievalista, del que fuera sin embargo uno de los grandes críticos de arte contemporáneo español, ha sido analizada por Juan Ángel Blasco Carrascosa (2016: 59-71), quien subraya además otros iniciales intereses literarios ahora ya bien conocidos.

Pronto comienza a publicar estudios sobre arte americano, y ha salido a la luz, gracias a la

documentación de su archivo personal, que el servicio de información de los Estados Unidos respalda su carrera entre 1954 y 1959: le encargan conferencias para sus numerosos centros en España (las Casas Americanas), publica en sus revistas y medios de comunicación e incluso llega a formar parte de su equipo de dirección. En contrapartida, el servicio de información del gobierno americano se fija en Aguilera para



Aguilera junto a Sánchez Ayuso y Tierno Galván, 1977. Archivo Herederos Vicente Aguilera Cerni.

servir de altavoz de los valores americanos en territorio español.

En 1956 comienza la andadura el Grupo Parpalló con Aguilera como coordinador de la formación. Se han reunido numerosos testimonios orales de los artistas que explican y ratifican el papel que jugó Aguilera al ser el responsable de enfocar el grupo hacia la modernidad.

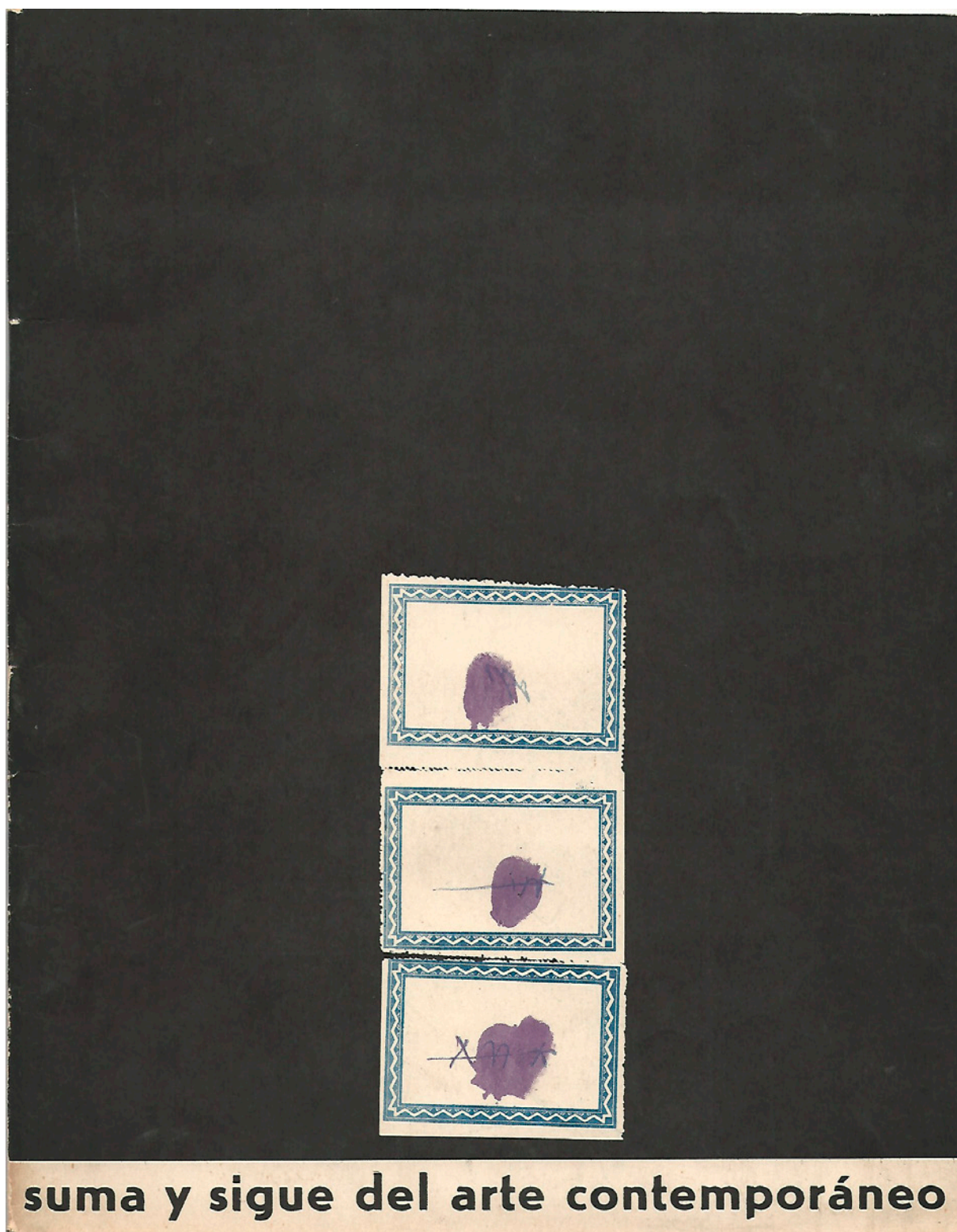
El periodo álgido de su carrera se desarrolla en los años siguientes, entre 1959 y 1964, en los que poco a poco deja ver su compromiso político con la izquierda. Un hecho muy relevante en su biografía es la recepción del premio de la crítica de la Bienal de Venecia en 1959; su carrera cobra en ese momento una proyección internacional. Tras su concesión, el régimen pasa a encargarle proyectos, como ser el comisario español de la III Bienal de Alejandría, entre otros. En consecuencia, Aguilera ha de escuchar la voz

discrepante de los artistas. Es decir, que está inmerso en el debate de aceptar o no la promoción del arte contemporáneo que realiza el régimen.

En el ámbito editorial, dirige la revista *Suma y sigue del arte contemporáneo* entre 1962 y 1967, auténtica plataforma de intercambio internacional desde la que apoyó el arte normativo y seguidamente las nuevas formas de realismo social y crítico. Se considera un hito en un momento en el que se carecía de este tipo de publicaciones. Se afirma que es una de las revistas especializadas en artes visuales y arquitectura más destacadas del periodo del desarrollismo español (1962-1968). Su puesta en marcha está considerada como uno de los logros más destacables de Aguilera, y muchas de las personas a las que hemos entrevistado afirman que tuvo una repercusión muy relevante en la vida intelectual española de los años sesenta.

En 1965 Aguilera da forma al término *Crónica de la Realidad*, propugnando una pintura que aúna rasgos del pop con contenido social. Este término gozó de un éxito quizá inesperado, tanto que permanece actualmente en el uso bibliográfico más común.

Estos años, entre 1961 a 1965 y 1967, participa en los encuentros más relevantes de la crítica militante europea, los congresos de Rímmini, dirigidos por Giulio Carlo Argan, y que tenían su plasmación en las Bienales de San Marino. Aguilera traslada a España las ideas allí discutidas (la alternativa al informalismo, la relación entre arte y ciencia) y anima a los artistas españoles a participar en estos cónclaves. El Ministerio del Interior tenía registrado su paso por estos encuentros. La correspondencia entre Aguilera y Argan nos revela el papel que desempeña en la creación de una sección nacional española de críticos dentro de un organismo internacional como AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte). Además, es Aguilera quien moviliza a los críticos españoles para unirse a esta plataforma y a defender el oficio.



Monjalés, portada para *Suma y sigue del arte contemporáneo*, número 3, abril-mayo-junio de 1963. Fuente: Centro Internacional de Documentación Artística de Vilafamés.

Será Aguilera el encargado de seleccionar a determinados artistas españoles para participar en la mítica exposición celebrada en Italia titulada «España Libre» (1964-1965), en la que se mostraba arte al margen del control del régimen. Abiertamente se le considera crítico militante, frente a la postura más ambigua de solo tres años atrás, como comisario del envío oficial español de la Bienal de Alejandría.

Entre 1965 y 1976 desarrolla una serie de proyectos en los que ya se muestra contrario al régimen. Por ejemplo, en 1965 participa en el Congreso Mundial por la Paz en Helsinki, organizado por el departamento internacional del Comité Central del Partido Comunista soviético. El dossier policial del Ministerio de Información califica su trayectoria como la de persona desafecta al régimen. En pocos años ha pasado de amigo del imperialismo americano a compañero de viaje de los comunistas.

En el plano profesional, publica en 1966 su obra posiblemente más citada: *Panorama del nuevo arte español*, en la que aborda el arte desde 1940 a 1966. Publica ese mismo año *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*, y poco después *Iniciación al arte español de la postguerra*, además de varios libros que recopilan una selección de sus artículos, entre otras muchas publicaciones y textos para catálogos. Un dato poco conocido que hemos sacado a luz es que el Ministerio de Educación y Ciencia le encargó al menos seis guiones para documentales de arte, entre los años 1966 y 1971.

Pasan los años, sufre el desencanto tras la Primavera de Praga, y Aguilera decide vincularse con el proyecto del profesor Tierno Galván. Su compromiso político le lleva a desempeñar el cargo de presidente del Partido Socialista Popular-PV entre 1975 y 1978.

En estos años pone en marcha varias iniciativas innovadoras, como la denominada Antes del arte, que se desarrolló entre 1968 y 1969 y en la que se exploraron las relaciones entre el arte y la ciencia. Reunió a los artistas Joaquín Micha-

vila, Eduardo Sanz, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, Ramón de Soto, Jordi Teixidor y José María Yturralde. Este último destaca cómo esta experiencia marcó la trayectoria de todos sus componentes.

Emprende la aventura de fundar un museo, el primer centro de arte contemporáneo de la Comunidad Valenciana, que abre al público en Vilafamés (Castellón) en 1972. Aguilera lo concibe como un museo popular, democrático y renovable frente a la idea de museo elitista, que nos habla de su voluntad de cambio y de traer aires de modernidad. Nuestro biografiado configura este museo de una manera inusual, y es que solicita las obras a los autores en régimen de cesión o de donación, y esa fórmula se considera pionera en nuestro territorio. La colección así formada tiene la capacidad de cambiar y ser dinámica. En cualquier caso, hay que recordar que la colección se configura como una selección realizada por Aguilera. Además ostenta la característica de ser una de las primeras instituciones museísticas dedicadas al arte contemporáneo en España.

En 1972 se inaugura en Valencia la Galería Punto. El matrimonio que la gestiona, formado por Miguel Agrait y Amparo Zaragoza, buscan el asesoramiento de Aguilera desde el inicio de su andadura, y trabajará con ellos durante los quince años siguientes. La labor de Aguilera en Punto posibilita que pueda introducir a los artistas de sus líneas de pensamiento y ayuda a crear un espacio de vanguardia.

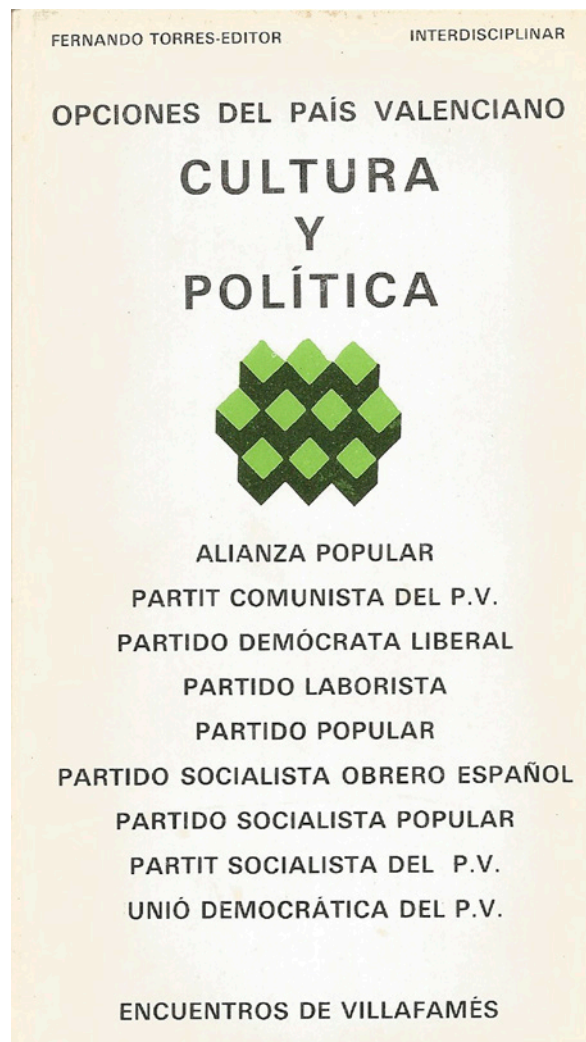
Poco después, en 1975, se produce un punto de inflexión con dos sucesos que dejan a Aguilera en una situación profesionalmente comprometida: el encargo –frustrado– de la muestra española en la Bienal de Venecia de 1976, que finalmente realizará otro equipo de especialistas capitaneados por Tomàs Llorens y Valeriano Bozal. La correspondencia entre Aguilera y Renau informa de los intentos –sin éxito– de Aguilera por movilizar un manifiesto de protesta.

Otro suceso comprometido acaece en torno a la exposición promovida desde el Ayun-

tamiento de Valencia titulada «75 años de pintura valenciana». Aguilera forma parte de la comisión organizadora, pero no encuentra apoyo en los artistas que se alzan en contra por considerarla una propuesta todavía vinculada al régimen. Nos encontramos así ante un Aguilera controvertido, que vive dos realidades opuestas: es reconocido y admirado en Italia, cuestionado en su ciudad. Paradójicamente, en 1976 la prestigiosa revista *Bolaffiar-te* de Turín realiza una encuesta para elegir al hombre del año entre las personalidades del mundo del arte. Las respuestas son unánimes, y Aguilera es proclamado el ganador. A la vez, los artistas y críticos de su ciudad se han alzado en contra por no representar la opción para ellos más coherente para el momento histórico, la anhelada ruptura con el franquismo. Aguilera y la política del PCE eran más partidarios de la «reconciliación nacional».

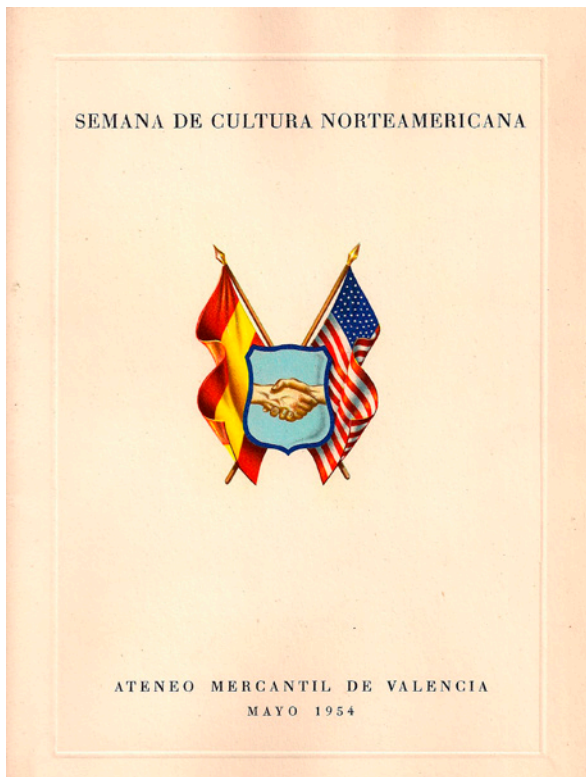
Como consecuencia de estos sucesos pierde la posición de indiscutible líder cultural que ostentó durante tantos años, pero está activo prácticamente hasta el año 2005. Dirige la *Historia General del arte valenciano* en 6 volúmenes (1986), una obra que todavía hoy no ha sido superada en su ámbito. Entre 1979 y 2003 aborda la dirección de la tercera revista de su trayectoria, *Cimal*, todo un referente entre las publicaciones españolas de cultura visual contemporánea. Desde esta plataforma Aguilera apuesta de nuevo por ofrecer información crítica sobre la modernidad, planteando tanto textos de reflexión teórica como de información y crítica artística, sin perder de vista el horizonte europeo. Aguilera fue el encargado de reunir las muchas voces críticas que hablasen de manera rigurosa de la creatividad de su momento.

También en estos años se funda la Asociación Valenciana de Críticos de Arte, cuya presidencia ejerció entre 1980 y 1987, testimoniando su voluntad de respaldar el oficio. Este mismo año se celebra, por tanto el cuadragésimo aniversario de su puesta en marcha.



Cultura y política, 1977. Fuente: Centro Internacional de Documentación Artística de Vilafamés.

Creemos relevante también poder datar su compromiso con las filas del socialismo, ya que en 1981 Ciprià Císcar (conseller de Cultura del gobierno socialista) lo nombra asesor para el ámbito cultural. Hasta el último de sus días, Aguilera mantuvo su afiliación al PSOE. Se le requiere para un organismo consultivo denominado Consell Valencià de Cultura (CVC) desde 1985, ejerciendo su presidencia entre 1994 y 1996. Entre las tareas que desempeñó podemos destacar la recuperación de piezas de autores valencianos enviadas al Pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937. En opinión del



Díptico de la Semana de Cultura Norteamericana en el Ateneo Mercantil de Valencia, 1954. Archivo Herederos Vicente Aguilera Cerni.

actual secretario, Jesús Huguet, la aportación más señalada que realizó Aguilera desde la presidencia fue la producción editorial, concretamente la introducción de las artes plásticas en las publicaciones. Al mismo tiempo, la prensa de su archivo deja ver cómo queda relegado de los proyectos que las nuevas estructuras culturales están poniendo en marcha.

En los últimos años de su vida recibe galardones y reconocimientos institucionales, pero la generación de la Transición, tanto críticos como artistas, no ve en él la figura del intelectual. Sin embargo, nos deja vigente su legado, en el que plasmó la firme convicción de que el arte y la cultura, desde la libertad, eran los pilares sobre los que construir la mejor sociedad posible.

Estas nuevas aportaciones nos permiten arrojar varias miradas sobre su trayectoria vital.

Tuvo un posicionamiento político muy confuso, propio de un contexto de postguerra y de un régimen represivo, manteniendo una posición poco definida. Como se ha señalado, su carrera no es una línea unívoca y a lo largo de su trayectoria ejecuta determinadas acciones con y contra el régimen, desarrolladas prácticamente en los mismos periodos temporales.

En la trayectoria de Aguilera existieron ocasiones en las que pudo pronunciarse y denunciar al régimen. En otras, en cambio, acepta encargos directos. Muy probablemente se trataba de una actitud precavida, y prefirió pronunciarse en ámbitos que él contaba como seguros, como los encuentros de la AICA, donde se permitía hablar claro sobre la situación española y demostrar su oposición a la dictadura. En este sentido, Aguilera sería uno de los personajes atrapados en esa paradoja que se dio en el arte español contemporáneo, al ser utilizado y dejarse utilizar por el régimen para su promoción en el exterior.

Esta situación poco definida tendrá sus consecuencias ya que se verá rechazado por la siguiente generación de críticos y artistas, mientras había sido considerado desafecto por el régimen franquista. Podemos afirmarlo gracias al acceso brindado a la documentación personal de Aguilera, así como a su informe ministerial.

Con mucha probabilidad, Aguilera se implicó lo que pudo en la denuncia de la situación española, y se arriesgó cuando lo consideró oportuno, aunque nunca llegó a tomar posiciones que le llevasen hasta la cárcel, como lo hizo su coetáneo José María Moreno Galván. Tal vez por eso, a los ojos de los protagonistas de la siguiente generación –Tomàs Llorens, Valeriano Bozal, por ejemplo– su posición no fue clara y su postura poco comprometida.

Si bien sus escritos no sufrieron el ataque de la censura, sí en cambio era observado por la dictadura debido a su relación e implicación con determinadas instituciones y organizacio-

nes, así como por su participación en cónclaves muy relevantes.

Los documentos guardados en su archivo personal revelan que entre 1954 y 1959 Aguilera formó parte de la red cultural norteamericana que se había instaurado en España en 1945. El trabajo que el crítico realiza dentro de esta plataforma cultural tiene tal peso (publica artículos, libros, imparte charlas por muchos de sus centros en España) que modifica la lectura de su trayectoria. Hasta ahora creíamos simplemente que había sido el pionero en escribir sobre historia del arte norteamericano en España, y en realidad va más allá: fue considerado por las instituciones vinculadas al Servicio de Información Americano (USIS) como una persona lo suficientemente influyente, capaz de difundir los valores de la vida y la cultura norteamericana a través de su trabajo. Por este motivo, se impulsó su carrera, ofreciéndole sus medios y plataformas culturales para publicar y seguir investigando sobre cultura norteamericana.

Aguilera contribuye a abrir la brecha de aislamiento cultural que había impuesto la dura postguerra en toda la Península. Esta apertura la lleva a cabo desde varios frentes, desde el ámbito de la gestión de exposiciones y colectivos, y desde la activación de la publicación de escritos.

La posición profesional de Aguilera –no es docente en la escuela de Bellas Artes ni ostenta ningún puesto dentro de la organización franquista– le permite mantener la independencia, que le posibilita activar determinados colectivos o grupos. Estos colectivos surgen porque dentro de la escuela, sometida por el régimen, no es posible mantener contactos con otros centros.

En un contexto yermo, Aguilera realiza el papel, tan necesario, de servir de mediador entre los artistas y las instituciones. Él es el facilitador de esas primeras exposiciones en centros y organizaciones (como el Ateneo,

etcétera), tan necesarias para el desarrollo por parte de los artistas de sus obras. También es el impulsor de esas primeras publicaciones con voluntad de cambio, y de generar un espacio social nuevo para la creatividad en la ciudad de postguerra. Ese papel lo desempeña con el Grupo Parpalló, con el realismo social y con Antes del arte. Este rol lo ejerce pidiendo desde sus escritos a los artistas que realicen su trabajo con una actitud responsable hacia la sociedad en la que viven.

Otro de los roles que desempeñó Aguilera en la década de los sesenta y principios de los setenta fue el de ejercer un papel patriarcal o de paraguas bajo el que adoptar artistas, demostrando facilidad para aglutinarlos bajo denominadores e impulsarlos dentro de una tendencia.

Aguilera realiza un trabajo de compilación, enumerando quién participa en este momento en la historia del arte español; esa relación es un trabajo necesario, ya que constituye el primer escalón para que la siguiente generación dé un paso más allá y pueda teorizar sobre esa primera larga lista de nombres, hechos y movimientos. Juega por tanto un papel esencial, al realizar lo que se considera la primera tarea para avanzar en esta disciplina y lo ejerció con buen criterio de calidad.

Esta voluntad integradora la plasmó en varias de sus obras, y muy notablemente en *Panorama del nuevo arte español* (1966), en el que ofreció un exhaustivo estado de la cuestión en un momento en el que apenas existían publicaciones sobre creatividad contemporánea, y ninguna con esa ambición compiladora. Con el transcurrir de los años, su actitud inclusiva muy posiblemente también le pasará factura.

A lo largo de su trayectoria, Aguilera realiza una labor en ambos sentidos: exportando el arte español contemporáneo fuera de las fronteras de la Península y ayudando a importar a España las ideas estéticas de

modernidad. Su trabajo de difusión del arte español hacia el exterior, sobre todo hacia Italia, se plasma en la selección de artistas y obras, posibilitando que determinados creadores españoles fueran visibles en los encuentros del momento en los años sesenta: selecciona obras para la Bienal de Alejandría, para la muestra «España Libre», para la relevante exposición de la galería Marlborough de Londres, entre otras muchas. El hecho de sumarse a la AICA desvela su voluntad de ser portavoz y plataforma de los artistas en un escenario internacional. Aguilera, a lo largo de su carrera, hace de puente entre Valencia y el panorama internacional.

Al mismo tiempo, ejerce con seguridad el movimiento inverso, trasladando la influencia de lo que se estaba creando en el exterior del país, difundiendo y escribiendo sobre arte norteamericano al inicio de su carrera, introduciendo teorías a través de sus escritos, sus charlas, reseñando los libros que se publicaban en Francia e Italia, incluso promoviendo su traducción al castellano.

Una última reflexión: innegablemente es Aguilera quien ayuda a activar la vida artística valenciana de postguerra, quien contribuye a generar un espacio de desarrollo y de debate a través del respaldo a grupos y de posibilitar que se celebren exposiciones en instituciones. En el campo de la crítica, es quien le proporciona entidad, al crear revistas en las que otros críticos pueden publicar, pero va más allá y convierte estas revistas en plataformas desde donde difundir en España las voces críticas de la modernidad, contando con textos de colaboradores extranjeros. Contribuye, a través de sus escritos, a que la crítica tenga una voz de calidad. Genera un espacio de colaboración para los artistas en el Museo de Vilafamés. Colabora a impulsar una galería de arte en la ciudad; redacta un diccionario y una Historia del arte valenciano, escribe en la prensa diaria, crea la Asociación Valenciana

de Críticos de Arte, en definitiva, pone en marcha proyectos que en su momento fueron novedosos y necesarios para el desarrollo tanto de las carreras de los artistas como de los críticos que trabajaron con él. En conclusión, podemos afirmar que la labor emprendida por Aguilera genera un espacio –que no existía en el entramado social español– para el arte contemporáneo, para la historia del arte, para la historia de la crítica y para la historia del pensamiento.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA CERNI, Vicente (1966) *Panorama del nuevo arte español*, Madrid: Guadarrama.
- (1966) *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*, Madrid: Ciencia Nueva.
- (1970) *Iniciación al arte español de la postguerra*, Barcelona: Península.
- (1969) *El arte impugnado*, Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- (1973) *Posibilidad e imposibilidad del arte. Comentarios en el tiempo*, Valencia: Fernando Torres.
- ARCHIVO HEREDEROS DE VICENTE AGUILERA CERNI, custodiado por su hija Mercedes Aguilera Ingunza.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel (2016) «Algo más sobre la vocación medievalista de Vicente Aguilera Cerni», *Diferents. Revista de museus*, 1: 59-71.
- FRASQUET BELLVER, Lydia (2020) *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- INFORME SOBRE VICENTE AGUILERA CERNI (1967) Ministerio de Información y Turismo. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.

Firma invitada

BIBLID [2530-1330 (2020): 6-17]



Portada del catálogo del Grupo Parpalló. Sala Gaspar de Barcelona, 1959. Fuente: Centro Internacional de Documentación Artística de Vilafamés.



Obertura de l'exposició «Fabra i Coats fa museu» (maig de 2014), organitzada pel MUHBA (Museu d'Història de Barcelona) en col·laboració amb els Amics de la Fabra i Coats, altres entitats i el Districte de Sant Andreu, en el marc del projecte de l'espai museístic sobre la ciutat del treball. Fotografia: Jordi Mota. © MUHBA.

LA GESTIÓ PARTICIPATIVA I EL MUSEU DE LA CIUTAT. PATRIMONI, CIUTADANIA I NODES CULTURALS ALS BARRIS DE BARCELONA

PARTICIPATORY MANAGEMENT AND THE CITY MUSEUM. HERITAGE, CITIZENSHIP AND CULTURAL NODES IN THE NEIGHBOURHOODS OF BARCELONA

Joan Roca i Albert
Director del MUHBA (Museu d'Història de Barcelona)

Carme Turégano López
Gerent de Coordinació Territorial i Proximitat de l'Ajuntament de Barcelona

- Resum Si bé l'urbanisme funcionalista va permetre, fa mig segle, allotjar amb escassos recursos un gran nombre de persones que havien immigrat a la ciutat, també és cert que aquest model no va trigar a mostrar la seva cara poc sostenible. Actualment s'estan recreant els significats dels barris i posant l'esforç en la construcció d'una esfera pública més participativa, on el paper de la cultura és clau en la posada en valor del capital social. Al llarg de l'article, ens referim a algunes museïtzacions de la perifèria urbana de Barcelona que creen noves nodalitats culturals a partir de xarxes on s'entrellacen el patrimoni, la ciutadania i el museu com a espai de participació i coneixement. En aquest context, en un marc de desenvolupament de nous paradigmes culturals, volem centrar-nos en els casos de la Fabra i Coats i del Bon Pastor, que es configuren com a nous nodes culturals en l'articulació de l'Eix Besòs.
- Paraules clau Nodes, museïtzació, barris, gestió, patrimoni, perifèries, centralitats, policèntric, ciutadania, sostenibilitat.
- Abstract Despite functionalist city planning which, with scarce resources, allowed to accommodate the large number of people who had been migrating to the city over half a century ago, it soon became apparent that this was hardly sustainable. Neighbourhoods' core values are currently being recreated in an effort to build a more participatory public sphere where culture is key to enhance social capital. In this article, we are referring to some musealisations in the outskirts of Barcelona that have created new cultural nodes in a network where heritage, citizenship and the museum conceived as a space for participation and knowledge come together. Within this context where new cultural paradigms evolve, our aim is to focus on Fabra i Coats and Bon Pastor, which are becoming new cultural nodes in the Besòs area.
- Keywords Nodes, Musealisation, Neighbourhoods, Management, Heritage, Outskirts, Centralities, Polycentric, Citizenship, Sustainability.

De les ciutats funcionals a les ciutats nodals

El planejament basat en la zonificació ha deixat un pòsit notable en les ciutats actuals, la qual cosa ha propiciat el seu allunyament dels ritmes i components de la vida quotidiana, poca sostenibilitat i una classificació segons el mer valor utilitari assignat a les zones, que difícilment posa en valor la seva història social i la seva contribució a la trajectòria de la ciutat en conjunt. L'esperit zonificador que modelava zones rígides propi de l'urbanisme funcionalista ha condicionat la ciutat en la llarga durada. El procés d'urbanització a la ciutat industrialitzada moderna va comportar que, de la difuminació de límits entre el món de la producció econòmica i el món de la reproducció social en la vida de les comunitats, es passés a una segregació urbana de funcions, separant el món del sistema laboral del món de la vida quotidiana. Els valors urbans derivaven dels negocis i no de les funcions socials.

Si bé l'urbanisme funcionalista va permetre ja fa més de mig segle, en temps de creixement ràpid, allotjar amb escassos recursos un gran nombre de persones que havien immigrat a la ciutat, no va trigar a mostrar la seva cara poc sostenible. En els temps actuals, des de l'òptica de les polítiques democràtiques de progrés social, es necessiten noves intervencions per aconseguir un major benestar dels ciutadans. L'objectiu és una apropiació ciutadana de l'espai públic, amb la reformulació dels temps i espais de la vida urbana.

La reivindicació de carrers, voreres, parcs i barris té una llarga trajectòria que ha acompanyat la crítica de la ciutat de l'era industrial, de Patrick Geddes a Jane Jacobs, i que a Barcelona ha estat decisiva des de la Transició, amb el moviment veïnal.

Quan Oriol Nel·lo defineix la necessitat de polítiques públiques robustes i innovadores, que incorporin la mirada territorial en l'abordatge de les desigualtats socials, subratlla com *sargir* és cosa de tots. Ara, en part pels canvis tecnològics i la globalització, aquestes polítiques agafen nous

tons, amb reflexions que incorporen variables com la seguretat, el gènere i la proximitat per assegurar el benestar i posar en valor el capital social. El malestar en algunes zones, la crisi d'estima i d'autoestima per la fragmentació dels espais, ha portat els moviments socials a buscar noves perspectives des de mirades interdisciplinàries, en les quals feminisme, urbanisme, cultura, art i política es retroben, a favor d'una praxi urbana capaç de transformar a velocitat de creuer el paradigma de construcció de les nostres ciutats. En aquesta línia va el republicanisme de Philip Pettit, del tot aplicable en temps d'una crítica intensa de l'accentuació de les desigualtats sota el neoliberalisme, iniciada pels nous moviments socials en pro de l'exercici del dret a la ciutat: «la no-dominació [...] pot aconseguir-se per la via de l'estratègia del poder recíproc o per mitjà de l'estratègia de la prevenció constitucional, i en qualsevol cas entranya un control positiu sobre les pròpies vies; assegura la possessió de la no-interferència» (Pettit, 1999: 100).

La difusió de noves formes de contemplar la vida quotidiana i la proximitat en el món urbà del segle XXI deriva del malestar que causava una ciutat que es definia sense comptar amb les necessitats de qui hi habita. I és aquí on apareix l'interès del museu de la ciutat com a interlocutor amb el territori i les situacions complexes, en tant que instrument de reflexió sobre la trajectòria històrica i de democratització de l'accés a la cultura, una idea de la qual ja parlava Patrick Geddes l'any 1906. En aquest sentit, el museu de la ciutat establert als barris pot ajudar a combatre el seu menysteniment en el passat, amb el desenvolupament de noves categories d'interpretació i percepció del territori, basades en la seva incorporació plena a la història urbana.

Enmig de la dura experiència de la pandèmia de la covid-19 en aquest any 2020, la resignificació del barri com a espai de protecció i xarxa de suport mutu ha aportat nous elements al relat comunitari, amb la necessitat de posar en valor tots els elements que hi convergeixen.



Rampa del mercat setmanal del Besòs, 2002. Fotografia del projecte «Barcelone vue du Besòs», de Patrick Faigenbaum i Joan Roca, que ha tingut per objectiu la construcció d'una mirada a la ciutat des de la perifèria al centre. © Patrick Faigenbaum.

S'estan recreant els significats dels barris –dins els districtes, que en són el marc administratiu– amb l'esforç per construir una esfera pública més participativa en un espai més democràtic, com diu Manel Borja-Villel: «una societat està viva quan interpreta les seves narracions i es commou amb elles» (2020: 51). S'ha de garantir el dret de totes les persones a participar en la seva construcció i a apropiarse-les en llibertat. En especial els més joves, difuminant al màxim les barreres incomprensibles entre el món de la cultura i el món de l'educació.

Els serveis que participen en la redefinició i la construcció d'espais públics d'interacció cultural des de l'actuació de l'administració, el rol clau de l'ICUB en aquesta matèria, conjuntament amb districtes, entitats i veïns, tenen la responsabilitat d'arribar a consensos amplis i plurals, que incorporin els interessos comunitaris, en interacció amb els relats de la ciutat. L'experiència dels autors d'aquest article ha tingut les seves arrels en els serveis públics dels barris de la Barcelona de l'eix del Besòs, amb un interès compartit per la incorporació de les perifèries al relat de la ciutat. Cal remarcar l'impuls actual en pro d'aquest

model territorial des de la gerència municipal, encapçalada per Sara Berbel.

Incorporar la perifèria a Barcelona, una via museística¹

El creixement urbà accelerat de la segona meitat del segle xx va anar per davant, a la majoria de ciutats europees, de la creació dels equipaments i espais públics necessaris per atendre les noves barriades i vincular-les amb la ciutat. A aquestes mancances inicials s'ha afegit l'impacte de les crisis posteriors, fins al punt que la integració de les perifèries és una de les qüestions cabdals per al futur de la democràcia europea. Sovint s'oblida que la incorporació social de les majories urbanes és determinant per aconseguir el respecte de les minories. I en això també hi ha de tenir un paper clau el món educatiu.

¹ En els aspectes referits al MUHBA (Museu d'Història de Barcelona), el text present parteix d'articles publicats al *Muhba Butlletí*, 34 (2018) i 35 (2019), corresponents a Joan Roca i Albert i també, en el cas del Bon Pastor, a Carmen Cazalla i Aina Mercader, a les quals agraïm la gentilesa de permetre'ns utilitzar-lo.



Visió estratègica de les relacions entre museu i ciutat, amb els espais vinculats al MUHBA, 2018. Cartografia d'Andrea Manenti. © MUHBA.

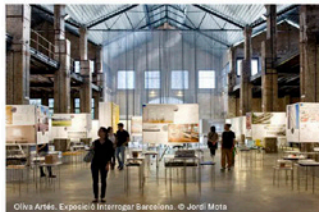
En el cas de Barcelona, els temps de creixement sense democràcia sota la dictadura franquista van crear un entorn socialment ampli per a la reflexió crítica sobre la ciutat. Entre 1976 i 1995, en les primeres dècades de la democràcia recuperada, Barcelona va experimentar una gran renovació als barris impulsada per les reivindicacions ciutadanes, combinada amb les grans infraestructures urbanes propiciades pels Jocs Olímpics de 1992. La ciutat aconseguí un gran prestigi internacional per les actuacions a l'espai públic i als equipaments culturals dels barris: biblioteques, centres cívics o escoles musicals, entre altres. Fou una primera transició cultural, que va anar acompanyada totalment o parcialment de l'equipament en altres àmbits dependents del govern català, com escoles, instituts i centres assistencials. En aquells moments,

però, els museus tan sols eren considerats com a part de la xarxa cultural de capitalitat, no dels barris.

Ja cap a finals del segle, dues institucions museístiques del camp de l'art, la Fundació Antoni Tàpies i el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), van figurar entre les primeres a trencar el gel i apropar-se a les xarxes socials i culturals de la perifèria. Van començar a freqüentar el Fòrum de la Ribera del Besòs. El Fòrum es definia com «un mercat d'idees, un espai de trobada i diàleg» i havia estat creat en 1993 per l'Institut Barri Besòs, un centre públic d'educació secundària que tenia per lema «un institut arrelat al barri i obert al món²».

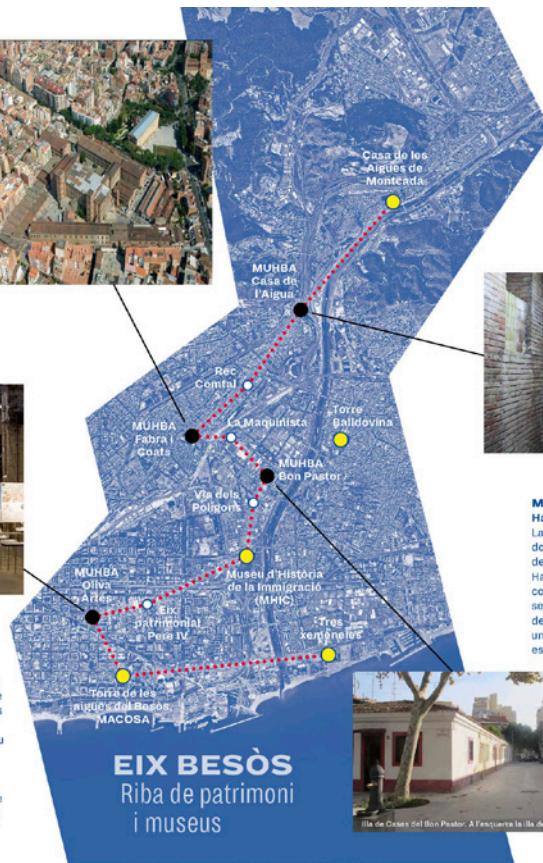
² Vegeu ROCA, Joan i MESEGUER, Magda (eds.) (1994) i ROCA I ALBERT, Joan (2010), citats a la bibliografia.

MUHBA FABRA I COATS. Barcelona, ciutat i treball
La Fabra i Coats és un recinte d'un interès patrimonial excepcional, que segueix el model dels conjunts industrials anglesos. El projecte impulsat des del MUHBA s'orienta cap a la creació d'un espai museístic centrat en la relació entre ciutat i treball, des d'on es vol reflexionar sobre el treball i la seva evolució històrica en el context i en la formació de la gran ciutat. La nau F del recinte Coats és l'espai destinat a acollir el projecte museístic Barcelona, ciutat i treball i compta ja amb la Sala de Calderes, un espai patrimonial de primer ordre, únic a Catalunya i rellevant a Europa perquè conserva el sistema energètic complet i sense alterar de la fàbrica.



MUHBA OLIVA ARTÉS. Urbanització de la metròpoli. Laboratori ciutadà

Oliva Artés és un punt de trobada entre la formació de la ciutat al llarg del temps i els seus potencials de futur. Aquesta antiga fàbrica taller, construïda l'any 1920 i que es dedicava a la producció i reparació de maquinària, és ara un espai laboratori del MUHBA al Poblenou. Es tracta d'un espai que ha estat concebut com a museu laboratori i participatiu sobre la història, el llegat i el patrimoni de la ciutat contemporània. Aïhera, també és un espai que treballa amb associacions i centres d'estudis veïnals, com per exemple la Taula de l'Eix Pere IV, l'Arxiu Històric del Poble Nou i l'Associació de Veïns i Veïnals del Poblenou.



MUHBA CASA DE L'AIGUA. Sostenibilitat, aigua i proveïments

La Casa de l'Aigua és un conjunt patrimonial de primer ordre de la història del proveïment d'aigua a la ciutat. El seu ús com a museu s'amalgama de manera innovadora amb altres usos socials i culturals als dos extrems de la galeria que connecta l'estació elevadora de la Trinitat Vella, a Sant Andreu, amb el dipòsit de la Trinitat Nova a Nou Barris. Els usos museístics actuals de la Casa de l'Aigua, com a espai vinculat al Museu d'Història de Barcelona, han permès incorporar continguts expositius que expliquen tant les característiques del conjunt patrimonial com aspectes relatius a la història dels usos i el proveïment d'aigua al Pla de Barcelona. L'espai i les activitats s'han concebut en format de museu laboratori.



MUHBA BON PASTOR

Habitatges Barcelona

La Llei de Cases Barates de l'any 1911 i 1921 s'aproven per donar resposta al problema habitacional de la Barcelona de principis de segle XX. L'any 1929 el Patronat de la Habitació entrega quatre polígons de Cases Barates; el conjunt de Milan del Bosch, més tard Bon Pastor, en va ser el més poblat, amb 784 habitatges. La transformació del barri ha posat de manifest la importància de conservar una illa de cases. Es recuperen 16 cases, vuit de les quals es museïtzaran. En quatre d'elles l'objectiu serà mostrar la història de l'habitatge a la Barcelona del segle XX; les altres quatre cases a museïtzar mostraran l'evolució de l'habitatge obrer a Barcelona amb quatre períodes que marquen també la història de l'habitatge de la ciutat.



Proposta de l'Eix patrimonial del Besòs, 2019. Detall amb els espais adscrits al MUHBA i els gestionats per altres institucions i entitats. Diagramació d'Andrea Manenti. © MUHBA.

S'hi reunien de manera regular entitats molt diverses: associacions de veïns, centres educatius i sanitaris, cooperatives d'habitatge, parròquies, serveis de proximitat, etc., i també hi acudien les universitats i, com s'ha dit, institucions del camp de l'art. Funcionava com un «mercat d'idees» a múltiples escales, era un node entre múltiples xarxes que es concentrava en el debat; després, les decisions per a l'acció eren cosa de cadascú en el seu àmbit. La major part dels temes abordats al Fòrum es referien a les polítiques redistributives urbanes, en els camps de l'habitatge, els equipaments públics, l'educació i la cultura.

La reflexió sobre els paisatges i el patrimoni dels antics barris industrials i dels polígons d'habitatge va quallar en aquest entorn a partir de 2003 (Roca i Albert, 2004), en valorar-se'ls com un motor de la incorporació de les majories socials i les perifèries contemporànies als

relats històrics i les representacions de Barcelona: en fou un símbol el combat ciutadà per Can Ricart.

Inicialment, des del museu de la ciutat, amb el suport del Districte de Sant Martí, es va aconseguir tirar endavant la proposta d'incorporar un nou espai museístic dedicat a la cultura industrial a la fàbrica de Can Saladrigas. Posteriorment, aquest projecte va canviar de perfil conceptual i d'ubicació per situar-se a la fàbrica d'Oliva Artés. MUHBA Oliva Artés s'ha concebut com un espai interrogatiu sobre la història metropolitana i com un laboratori sobre la ciutat contemporània, vinculat també a d'altres institucions d'innovació cultural de l'Eix Pere IV, a la zona 22@bcn, com Bit Habitat i, en el futur, L'Escocesa i Can Ricart.

A Barcelona, el museu de la ciutat és policèntric des dels temps del seu fundador,

Agustí Duran i Sanpere, però el salt per ubicar-se més enllà del nucli antic s'ha produït recentment. El propòsit de relligar un conjunt d'espais patrimonials per teixir una visió articulada de la metròpoli es va intensificar amb el Pla estratègic del museu presentat el 2008, quan també va adoptar el nom de Museu d'Història de Barcelona i l'acrònim MUHBA. El pla esmentat propugnava un museu «amb les sales repartides per la ciutat».

Aquest model de museu xarxa de polaritats interconnectades ha de tenir el seu *hub* a la Casa Padellàs, concebuda com a Casa de la Història, al nucli antic, vora la plaça del Rei i a prop de la Casa Gran municipal. El MUHBA es configura així com un museu que va del centre a la perifèria i de la perifèria al centre, i contribueix a reconnectar la ciutat dividida per àrees funcionals per crear altres capes interconnectades i nodals.

A la Barcelona de llevant, el MUHBA ha perfilat quatre aproximacions estratègiques de la història de la metròpoli en espais patrimonials i de coneixement al llarg de l'eix del riu Besòs, en el marc d'un projecte públic-comunitari compartit amb districtes, associacions de veïns, centres d'estudis locals i universitaris i altres entitats. La història és acció, i les quatre seus corresponen a quatre verbs de la vida urbana: proveir (Casa de l'Aigua de la Trinitat: medi ambient, aigua i recursos), treballar (Fàbrica Fabra i Coats: la ciutat del món laboral), habitar (Cases del Bon Pastor: l'allotjament popular) i urbanitzar (Oliva Artés: la formació de la metròpoli, museu laboratori ciutadà i educatiu).

Aquests espais patrimonials, ben articulats amb els altres del museu per propiciar una visió consistent de Barcelona i la seva història, han de poder funcionar de manera conjunta, flexible i sostenible i en bon acord amb les entitats i els districtes. No com a espais patrimonials estàtics, que tan sols obren les portes als visitants, sinó com a nodes participatius incentiven la recerca, el debat, les col·leccions i la invenció de

noves mirades urbanes, contaminant en positiu el seu entorn, sense oblidar el món escolar, i essent un referent per a visitants vinguts de prop o de lluny... i per als nous habitants de la ciutat (Roca i Albert, 2012).

Abordar aquests espais com un sol eix, com a Riba museística del Besòs (com una reinvençió, a la perifèria, de la conceptualització de l'eix fluvial al centre de Frankfurt, la *Museumsufer*), contribueix a la seva complementaritat conceptual. Així mateix, convida a passejar per aquests territoris, revalorant-los simbòlicament com a espais significatius, rellevants, dins la ciutat.

Plantejat d'aquesta manera, l'Eix patrimonial del Besòs també pot incorporar sense dificultats altres espais patrimonials, gestionats per entitats diverses:

D'entrada, a Montcada, hi ha tot un seguit d'elements clau del patrimoni de l'aigua, que formen part de la història del proveïment de Barcelona, i que estan connectats amb la Casa de l'Aigua, ja comentada.

Hi ha també el rec Comtal, molt estudiat pel Centre d'Estudis Ignasi Iglésias, i les centrals tèrmiques vora la desembocadura del riu, motiu de l'existència de la Plataforma per a la Conservació de les Tres Xemeneies de Sant Adrià. Els dos casos es refereixen al proveïment energètic: hidràulic i medieval en el primer, termoelèctric i contemporani en el segon.

Des de l'òptica dels patrimonis de la mobilitat, hi ha la Fundació del Museu Històric-social de la Maquinista Terrestre i Marítima i la Macosa, amb un espai explicatiu propi, que quedarà aviat reforçat amb la incorporació d'una locomotora de maniobres fabricada a la Maquinista. I també hi ha la Torre de les Aigües del Besòs, amb un caràcter patrimonial doble, com a espai de l'antiga metal·lúrgica Macosa i com a dipòsit d'un projecte per proveir d'aigua Barcelona.

Cal esmentar també un espai explicatiu del seu vessant humà, el Museu d'Història de la Immigració, vinculat a l'Ajuntament de Sant Adrià i al Museu d'Història de Catalunya.



Fabra i Coats: la Nau F, futur espai museístic, la Sala de Calderes, i la representació de *Relats de Fàbrica* pels antics treballadors de l'Associació d'Amics de Fabra i Coats, el 19 de març de 2011. © MUHBA. Fotografia: Pere Vivas, Xavier de la Cruz i Yolanda Pinel.



La sala d'actes de l'Institut Martí i Pous manté el ritme de les columnes com a pauta estructuradora del conjunt de l'espai, junt amb altres elements del passat industrial de l'edifici. Barcelona viu en l'actualitat un clima de debat estimulant sobre les modalitats d'intervenció en el patrimoni industrial, que té un lloc de privilegi en les actuacions successives al recinte de la Fabra i Coats. © liniaxarxa.cat, 2019.

La visió metropolitana de l'Eix patrimonial Besòs permet idear-lo com un vector cultural intermunicipal.

Abans d'entrar més en detall en les modalitats de cooperació entre entitats, institucions i administracions, voldríem centrar-nos tot seguit en els casos de la Fabra i Coats i del Bon Pastor, que es configuren com a nodes centrals d'aquest Eix Besòs.

Fabra i Coats i el món del treball

La Fabra i Coats ha estat una de les grans fàbriques tèxtils de Barcelona, a Sant Andreu, i era també present al Ripollès, a Borgonyà. El 1903 es va incorporar a la multinacional escocesa Coats. El recinte fabril que ens ocupa va estar en actiu fins al 2005 i en bona part s'ha conservat. Durant l'any 2018 es va convocar un concurs d'idees entorn de l'adequació del futur espai museístic explicatiu del món del

treball i la ciutat. Va guanyar la unitat temporal d'empreses formada per Patrícia Tamayo, Ramon Valls i Gemma Serch (Matters SCP).

A partir d'aquest resultat, l'equip d'arquitectes, l'operador municipal d'obres BIMSA i el MUHBA, en col·laboració amb els Amics de Fabra i Coats i altres entitats, van començar a treballar per establir les línies generals del projecte arquitectònic i museològic. L'espai museístic ocuparà l'anomenada Nau F i comptarà amb 1.705 m². Aquest espai museístic formarà tàndem amb l'element patrimonial nucleador de tot el recinte, la magnífica Sala de Calderes de Fabra i Coats, que s'ha pogut conservar i que es pot visitar en modalitat provisional, a l'espera de la seva restauració.

L'equip de museologia, com és habitual al MUHBA, el formen personal del museu i un nordit i variat equip extern. Entre els seus membres s'hi compten l'historiador de la Fabra i Coats Pere Colomer i els grups de recerca d'Història

Industrial i de l'Empresa (Marc Prat) i de Treball, Institucions i Gènere (Cristina Borderías, Llorenç Ferrer), ambdós de la Universitat de Barcelona. Hi ha, així mateix, sessions de treball compartides amb les entitats directament vinculades al projecte: Amics de la Fabra i Coats, Fundació Maquinista i Macosa, antics treballadors d'Hispano Suïssa/Pegaso, antics treballadors d'Elizalde/Emmasa/Mercedes, Associació de Veïns i Veïnes del Bon Pastor i Centre d'Estudis Ignasi Iglésias, entre altres.

Un element definitori del projecte, en la seva definició actual, és la conceptualització del binomi treball-ciutat en la llarga durada, des de la ciutat antiga, però posant el focus en l'era manufacturera i industrial, amb les successives revolucions o etapes de canvi tecnològic. Tot plegat, a partir d'una interrogació inicial sobre les modalitats de treball més recents, començant pel teletreball i els treballs de cura familiar i comunitària: el treball domèstic. Aquesta perspectiva amplia incorporarà també «el temps històric curt» en sis moments: 1786, la manufactura; 1855, la mecanització; 1919, l'electrificació, les vuit hores; 1953, el fordisme; 1973, la crisi mundial i 2005, la globalització.

A partir d'aquest esquema s'han d'incorporar en clau històrica les diverses modalitats de treball (esclau, servil, assalariat, autònom, informal, etc.), de l'espai en què es realitza, les condicions laborals, la regulació normativa i la conflictivitat social. Per altra part, un dels espais es dedicarà específicament a explicar la Fabra i Coats, com a gran empresa tèxtil amb vincles al rerepaís de Catalunya i globals, i un altre es destinarà a mostrar en una reserva visitable la rica col·lecció recuperada per l'Associació d'Amics de la Fabra i Coats i altres institucions i entitats, conjuntament amb el Museu. Tot plegat, es tracta de crear una perspectiva general que, de la Fabra estant, permeti apropar-se als temps i espais de Barcelona des de l'òptica del treball. A partir d'aquestes

idees inicials, el projecte ha de fer un llarg recorregut fins a acabar-lo de debatre i definir.

Viure des de dins el recinte de Fabra i Coats

Un dia laborable qualsevol, l'Escola Bressol La Filadora obre les portes per tal que molts infants del barri de Sant Andreu del Palomar, entre 0 i 3 anys, facin la seva escolaritat no obligatòria en una nau transformada del recinte fabril de Fabra i Coats, amb entrada a l'accés sud. Mitja hora més tard, l'escola Can Fabra inicia el curs després del confinament i interrupció de les activitats lectives des del març. A poca distància, l'IES Martí i Pous ocupa un dels edificis més antics del recinte, i la seva sala d'actes mostra de manera simbòlica els carrets de colors de fils tradicionalment produïts a la fàbrica.

Els projectes de l'Ajuntament de Barcelona passen per potenciar que aquests equipaments educatius siguin un motor dels projectes locals i de ciutat, tant de cultura com d'educació, ubicats en el recinte, entre altres equipaments i habitatges. També trobem a la Fabra altres operadors educatius i culturals locals (com ara els Serveis Educatius i el Centre de Normalització Lingüística de Sant Andreu) i equipaments culturals que presten servei a tota la ciutat. L'edifici central, amb grans finestrals que el fan molt transparent i lleuger, conté la Fàbrica de Creació de Fabra i Coats, i també ha d'albergar l'Escola de Música de Sant Andreu. En aquesta gran nau hi ha a més un altre equipament museístic, el Centre d'Art Contemporani de Barcelona. Val a dir que les estratègies definides des de l'àrea municipal de Cultura, Educació, Ciència i Comunitat, regida per Joan Subirats, per vertebrar els programes educatius i culturals del recinte de Fabra i Coats han servit de model a l'hora de plantejar-les a l'escala del conjunt de la ciutat amb el programa Connexions, en temps de la pandèmia de covid-19.

Plenament incorporats al projecte del recinte Fabra i Coats, hi ha els dos espais

patrimonials vertebradors de la història vista des del món del treball, com ja s'ha comentat anteriorment. En primer lloc, el futur espai museístic a la Nau F, amb una col·lecció catalogada de més de 2.000 peces i amb l'arxiu de l'antiga fàbrica i un nombre creixent d'objectes d'altres empreses i tipus de treball. En segon lloc, la Sala de Calderes en la seva totalitat, essent una de les més importants conservades del país.

La implicació comunitària en la gestió del recinte és molt gran, i les entitats socials i culturals compten a més amb seus cedides en els espais patrimonials d'antics tallers. Destaquem els Amics de la Fabra i Coats, entitat a la qual ens hem referit a l'inici d'aquest apartat. Així mateix, és notable la implicació dels equips municipals. Cal destacar en aquest sentit, que és habitual trobar persones de l'equip del MUHBA, en interlocució amb les persones de les entitats o preparant propostes per al Districte amb vista a implementar millores en el manteniment; o sigui, formant part de la dinàmica quotidiana del recinte, en el qual equipaments de ciutat i de proximitat poden crear un ambient característic de node cultural al Districte de Sant Andreu.

Les Cases del Bon Pastor i el món de l'habitatge

El 1929 es van edificar els primers quatre polígons de Cases Barates a Barcelona per donar resposta a la manca dramàtica d'habitatge, especialment important a les portes de l'Exposició Universal i amb l'enderroc de nombroses barraques en àrees pròximes a la plaça d'Espanya. El conjunt del Bon Pastor, anomenat inicialment Milans del Bosch, va ser el més nombrós, amb 784 habitatges. El 2001, el Patronat Municipal de l'Habitatge –avui Institut Municipal de l'Habitatge i Rehabilitació de Barcelona, IMHAB– va iniciar un procés integrat de remodelació, amb el pas de les cases

barates a pisos públics de protecció oficial. La proposta va generar al principi una polèmica notable entre dues opcions: rehabilitar les cases o remodelar el barri. Després d'un debat llarg i complex, el projecte municipal va obtenir un suport notable i majoritari de veïns i veïnes. El 2018 va acabar la tercera fase d'aquesta transformació, amb el trasllat dels habitants als nous pisos i amb l'inici de la construcció de la quarta fase, que ha de servir per reubicar els veïns que encara ara viuen a les cases.

El Museu d'Història de Barcelona, amb la col·laboració del Districte de Sant Andreu, l'Institut Municipal de l'Habitatge i la Rehabilitació de Barcelona, el Pla de Barris, l'Associació de Veïns i Veïnes de Bon Pastor i la Universitat de Barcelona, impulsa el projecte de recuperació d'una de les illes d'habitatges, que s'ha de convertir en equipament de barri i espai museístic amb obres previstes dins aquest mandat municipal. L'illa, ubicada entre els carrers de Tàrrrega-Claramunt i Bellmunt-Barnola, està formada per 16 habitatges dels quals se'n museïtzaran la meitat: quatre mostraran l'evolució de les cases en diferents períodes (entre 1929 i 2017) i els altres quatre conformaran un espai expositiu per mostrar la història de Barcelona des de la perspectiva de l'habitatge. Les altres cases seran un equipament vinculat a les entitats culturals del barri, en especial a les dedicades a la seva documentació i estudi, en connexió amb el Museu.

El projecte de Bon Pastor ofereix l'oportunitat de conèixer en viu un procés de museïtzació socialment participat des del seu inici, que es produeix de manera simultània al canvi d'habitatge dels residents. La relació de complicitat que l'equip del MUHBA ha creat i manté amb els veïns i veïnes ha permès el seguiment i la documentació completa del trasllat, des d'habitar la casa fins a la vida al pis, passant per la gestió del canvi des d'una perspectiva administrativa, operativa i emocional. Hi ha hagut un interès àmpliament sentit per documentar la trajectòria històrica



La conservació d'una illa completa com a conjunt patrimonial permetrà la restitució de diverses cases, amb elements i mobiliari originals, actualment en fase de restauració, i amb una tasca de recerca de base que implica, entre altres, el treball de la documentació de l'antic Patronat Municipal de l'Habitatge i la compilació de fonts orals. Col·laboradores de l'equip del МУНВА entrevisten Antonio Rongera a les Cases Barates del Bon Pastor, 2018. Fotografies: Marta Delclós.



El 30 de març de 2019 el MUHBA, les entitats i els veïns i veïnes del Bon Pastor van muntar el Museu al carrer, a la manera del film *Dogville* de Lars von Trier. El projecte museístic de les Cases Barates, «Dogville Virtual» inclòs, es presentarà al proper congrés de l'Associació Europea d'Història Urbana a Anvers. Fotografia: Marta Delclòs.

del barri i preservar les memòries compartides, que ha ajudat a la recuperació i recollida de materials i béns mobles d'alguns dels habitatges.

Molts dels habitants del barri han contribuït amb les seves pertinences a la col·lecció que servirà per vestir les cases que es museïtzaran i que, en els casos més rellevants, passaran a formar part de la Col·lecció d'Història Contemporània de Barcelona del museu, amb una incorporació especialment significativa del mobiliari. A més, hi ha hagut un interès creixent per la construcció rigorosa de fonts orals i no són pocs els residents al barri que han participat desinteressadament explicant les seves històries de vida.

Aquest recorregut per la constitució d'un fons patrimonial sobre la història i les memòries del Bon Pastor, amb la participació dels seus habitants, inclou la consulta i recopilació de fotografies a partir d'arxius familiars. També s'han documentat les edificacions pel mètode arqueològic, mentre s'avançava en el buidat sistemàtic de la documentació als arxius de l'antic Patronat Municipal de l'Habitatge. Al

mateix temps, s'han impulsat els estudis més enfocats cap a la restitució patrimonial, com els referits al mobiliari i equipament dels habitatges populars al llarg del segle xx.

Aquests treballs es desenvolupen en un context de debat públic, al qual s'incorpora el nombrós equip que treballa en el projecte, com mostren els programes de les jornades «Bon Pastor: la construcció participativa d'un museu de l'habitatge» el 2018 i «Arquitectura, interiors i identitat social. La classe treballadora i la ciutat» el 2020. L'equip guanyador per fer el projecte de l'obra, gestionada per l'empresa municipal BIMSA, està format pels arquitectes Aurora Fernández, Ricard Mercadé i Andrea Manenti i compta amb el suport de Pla de Barris.

En la perspectiva europea, el projecte s'ha de poder situar en la trajectòria dels estudis sobre la història social de l'habitatge, tan desenvolupats als països escandinaus. Així mateix, en la restitució patrimonial hi ha un diàleg amb altres realitzacions, en especial les finlandeses, com és el cas del Museu de l'Habitatge dels Treballadors, que és una secció del Museu de la Ciutat d'Hèlsinki (Helsingin kaupungin-

museo). Tot plegat és a la base de la ideació museològica i la concreció museogràfica actualment en curs. Museïtzar les Cases Barates del Bon Pastor no és només un pla per a la patrimonialització de la Barcelona nord, és una oportunitat única per perfilar i mostrar un bocí d'història urbana i explicar Barcelona també des de la seva perifèria.

Veure i viure al Bon Pastor: el museu com a part de l'espai públic

De bon matí el barri del Bon Pastor ja és en moviment, entre les últimes cases barates encara habitades i les obres dels habitatges de la fase 4, que marca el final de la seva transformació. Al mig de l'antiga zona de casetes, hi ha una illa de 16 habitatges perfectament identificada, amb un cartell que indica que s'està treballant per a la museïtzació d'aquest conjunt. L'edificació s'ha protegit al màxim possible contra els desperfectes, retirant i emmagatzemant els elements originals.

Els veïns que estan en les entitats vinculades al projecte patrimonial, històric i memorialístic d'aquest barri obrer de Barcelona es troben sovint amb les tècniques del MUHBA, les quals inicien la jornada freqüentment al peu de la recerca, com un mestre del barri o un assistent social, o sigui, amb la màxima proximitat a les persones en l'entorn en el qual estan treballant. També persones tècniques de Pla de Barris són properes al conjunt de les Cases Barates i, conjuntament amb el Districte, han proporcionat un espai per a poder emmagatzemar i començar a restaurar els mobles i altres elements de l'interior de les cases que s'ha decidit conservar.

El barri compta amb l'Associació de Veïns i Veïnes del Bon Pastor, que participa intensament en el projecte, interessant-se per les memòries del barri, per la història de la ciutat i altres ciutats que s'hi puguin comparar. Participatiu i molt actiu. És molt interessant

comprovar com les entitats fan de motor i al temps de gresol, acompanyades del MUHBA i el personal tècnic que treballa al barri. A les jornades acadèmiques que tenen per objecte fonamentar la línia museística del projecte, hi ha una alta participació de veïns i veïnes, en alguns casos com a ponents. Al mateix temps, l'associació ha articulat amb la Universitat de Barcelona, a través d'Antoni Remesar, una línia d'investigació i recerca sobre l'espai públic i la seva resignificació artística. Aquesta relació amb la UB queda plasmada en un conveni que impulsa el Districte i on totes les parts contribueixen a definir els objectius i la metodologia a emprar.

És així com, tot comptat, els ciutadans del barri del Bon Pastor viuen alhora el canvi material, físic, del barri, amb els nous habitatges, i la patrimonialització de les cases barates. Són, i es consideren, part del projecte de creació del nou espai del museu de la ciutat, amb la recuperació de materials i el seguiment de les recerques en curs.

El projecte ha defugit una visió localista, limitada a la memòria comunitària, per plantejar-se com una operació d'història i patrimoni de ciutat, a múltiples escales i d'interès general. «Volem explicar el Bon Pastor al món i el món del Bon Pastor, que per explicar-nos el barri a nosaltres mateixos ja ens ho fem, no ens feu falta»; aquesta fou, poc més o menys, la frase amb la qual al principi Salvador Angosto va rebre el museu de la ciutat en la primera visita a l'associació veïnal.

El projecte de les Cases Barates, concebut així com un dels espais explicatius de la ciutat dins del museu xarxa que és el MUHBA, no és concebut com un museu prefabricat, sinó com un constructor de diàlegs, amb la sedimentació de la història i les memòries obres, posant davant dels joves del mateix barri i d'altres indrets l'esforç dels pares i els avis per tirar endavant en una ciutat fragmentada i zonificada pel preu del sòl i el negoci im-

mobiliari. Aquesta creació de noves transversalitats culturals en espais compartits i compartibles, es planteja com una contribució a la creació de noves visions de la ciutat metropolitana, en les quals el coneixement i explicació del passat ajudi a trencar límits a l'hora de pensar el futur.

Sobre la gestió público-comunitària i altres propostes participatives

A Barcelona, ciutat on els moviments urbans han tingut un paper cabdal des del combat antifranquista, la noció de museu xarxa, amb espais patrimonials arrelats als barris, pot actuar com un element de consolidació de les àrees que s'han format al segle xx i que avui malden per incorporar-se amb plenitud a la vida urbana.

El dret a la ciutat, que ja va plantejar Henri Lefèbvre el 1968, ha de considerar-se de manera multiescalar: és «dret al barri» i «dret al centre» alhora. I el dret a la ciutat és també el dret a apropiar-se de la trajectòria de la ciutat i de la ciutadania: més enllà de l'interès per les memòries dels passats encara presents, i és el dret a la història i al patrimoni històric que se'n fa ressò.

L'experiència de cogestió, en graus diversos, plantejada per a espais patrimonials de l'Eix Besòs, ha pogut comptar amb l'experiència prèvia adquirida al Turó de la Rovira, on la intervenció va començar amb l'exposició «Barraques, la ciutat informal» feta al *hub* del Museu al nucli antic, la Casa Padellàs, de juliol de 2008 a abril de 2009, que preludeix la intervenció patrimonial en els espais de la Guerra Civil i la postguerra dalt del Turó.

En aquesta construcció participativa del patrimoni, sobre la base de nova recerca històrica i de la publicació de resultats que l'avalin, les experiències de gestió compartida han estat cada vegada més diverses. Amb el temps, i no sense dificultats, es va perfilant un triangle virtuós entre a) el Museu, adscrit a l'ICUB, b) els districtes i c) les entitats veïnals, els centres d'estudis locals i institucions universitàries, etc.

Les fórmules varien en cada cas, però no seria convenient unificar-les. Es tracta de pràctiques

culturals i socials concretes, amb suport de la institució municipal, que varien segons el seu origen, els seus components i els seus objectius; en tots els casos, però, apunten cap a una major sostenibilitat social. En comentem tot seguit alguns exemples.

Com ja s'ha dit abans, a la Fabra i Coats, tant pel que fa a la Sala de Calderes com a la col·lecció i el futur espai museístic sobre ciutat i treball, el Museu i el Districte tenen com a interlocutor principal ara com ara els Amics de la Fabra, que també fan visites a l'espai i que treballen per millorar la col·lecció i perfilar el projecte museístic, en col·laboració amb les universitats i centres de recerca. Hi col·laboren també les associacions de la Maquinista, Pegaso i Mercedes, l'AVV Bon Pastor, el Centre d'Estudis Ignasi Iglésias i els equips de recerca TIG (Treball, Institucions i Gènere) i d'Història Industrial i de l'Empresa de la Universitat de Barcelona.

A la Casa de l'Aigua hi actuen dos districtes, Sant Andreu i Nou Barris. En l'àrea del primer hi ha també la Fundació Trinijove, que usa la casa per a l'educació social, incloent-hi un hort, i en la del districte de Nou Barris és una altra entitat la que té cura de l'espai, per encàrrec del Districte. El museu compta a més amb l'Associació per a la Recerca i Divulgació de la Memòria Històrica de Trinitat Vella, el Centre d'Estudis Ignasi Iglésias i l'Arxiu Històric de Roquetes. I per als temes de clima, aigua i proveïment sostenible hi contribueix la Universitat Autònoma de Barcelona.

Al Bon Pastor, la proposta de fer a les Cases Barates la secció d'habitatge del MUHBA és plenament compartida des del primer dia, com ja s'ha exposat anteriorment, amb l'Associació de Veïns i altres entitats i institucions, inclosa la Universitat de Barcelona, conjuntament amb el Districte de Sant Andreu, que hi ha tingut un paper cabdal. El cas del Bon Pastor constituirà una bona oportunitat a l'hora d'experimentar fórmules de cogestió publicoprivada entre un ens «central» de l'administració municipal, com és un museu de la ciutat, un ens «territorial» de l'administració municipal com és el Districte de Sant Andreu



La Casa de l'Aigua, en el seu recorregut subterrani de la Trinitat Vella (Sant Andreu) a la Trinitat Nova (Nou Barris) constitueix un espai patrimonial rellevant per abordar els temes de sostenibilitat urbana, en un context de pluralitat d'usos. Fotografies: Mònica Blasco (entrada de Trinitat Vella), Òscar Giralt (presentació institucional del Memorial de l'Aigua, 2018) i Xavier Tarraubella (exposició «Aigua km 0», 2019).

i una entitat com l'AVV Bon Pastor (o tal vegada una nova secció d'estudis de l'entitat).

Finalment, a Oliva Artés, l'espai laboratori del MUHBA dedicat a la ciutat contemporània a l'Eix Pere IV del Poblenou, hi conflueixen en activitats molt diverses entitats d'altres indrets de la ciutat i del Poblenou, com l'Associació de Veïns i Veïnes, l'Arxiu Històric del Poblenou i la Taula de l'Eix Pere IV, conjuntament amb el Districte de Sant Martí, que ha tingut un paper decisiu en l'impuls i finançament del projecte.

Tots els casos exposats són, ara com ara, mecanismes de cogestió pública i públic-comunitària informals, que convindrà formalitzar per tal de fer-los més estables i previsibles, sense perdre'n el potencial creatiu. Heus aquí un dels reptes del que, en el cas de Barcelona, bé es pot anomenar «Segona Transició Cultural», amb la difuminació de barreres entre equipaments de proximitat i equipaments d'excel·lència.

Trencar límits des d'un espai museístic

El museu de la ciutat, per la seva posició a cavall entre les polítiques urbanes i les polítiques socioculturals, és un espai d'innovació privilegiat per assajar nous models (Roca i Albert, 2018). No és una necessitat específicament barcelonina, com expliquen els membres de la xarxa europea que es reuneix al MUHBA (City History Museums and Research Network of Europe). Podem citar el cas de Berlín, on els museus d'història dels districtes (Heimatismuseums) i el museu de la ciutat (Stadtmuseum, amb cinc grans seus) no han trobat per ara la manera de teixir una xarxa compartida. O el cas d'Amsterdam, on el museu de la ciutat compta amb una trentena d'espais a la xarxa de biblioteques, però per a projectes d'exposició temporal.

Aquest enfocament en la ideació dels nous espais del museu de Barcelona, socialment inserits en el seu entorn i mirant, alhora, al conjunt de la ciutat, aspira a trencar els límits d'una institució, la dels museus de ciutat, que arreu del món es mostra ara mateix molt innovadora.

La revisió de la funció del museu de la ciutat com a tal va de la mà del desenvolupament del marc comunitari, perfilant-se una institució de coneixement i cohesió social. Així veiem com el museu uneix estudis i activitats i com iniciatives com les que aquí hem presentat, en el camp del museu, i d'altres en el camp de les arts, poden contribuir a fer front a un aïllament personal creixent a l'hora d'abordar «oportunitats, riscos i ambivalències de la biografia» (Beck, 2002: 118), creant entorns on els antics espectadors dels relats urbans hegemònics puguin prendre la paraula. De manera similar a com, en el camp de les arts, també s'ha optat des de l'ICUB per programes descentralitzats, per exemple el circuit Barcelona Districte Cultural i les festes de la Mercè, fets encara més visibles en aquest any de la pandèmia.

La construcció de la identitat col·lectiva a través de la paraula compartida, en un procés de confecció d'un relat rigorós i obert alhora que incorpori en el procés de treball a la ciutadania, sense hegemonies ni prejudicis de valors, posa el museu de la ciutat en la seva actuació urbana en el punt de connexió entre allò que hem estat i allò que, pensant-hi, voldríem ser. Els barris perifèrics de les ciutats, que van créixer en un entorn de fragmentació urbana, s'han sentit sovint distanciats de la cultura institucional. Amb aquesta nova aproximació als llocs de la vida diària, de manera transversal i multiescalar, l'impuls cultural democratitzador s'estén des dels barris cap al conjunt de la ciutat i viceversa.

La nova concepció de l'articulació museística al nord de Barcelona, amb la proposta de l'Eix Besòs com a eix patrimonial i cultural llançada des del museu de la ciutat en col·laboració amb les entitats i les administracions dels districtes, contribueix a canviar la posició dels seus habitants. De trobar-se en lloc de l'espectador, passen a formar part d'un relat històric i d'unes memòries compartides, com a base per repensar el futur amb més llibertat i en un marc d'interrelacions col·lectives en pro del bé comú. Per aquest motiu, la creació del nou paradigma

del museu de la ciutat en xarxa va a favor d'una estructuració de la ciutat més policèntrica, cuidadora i sostenible, on molts dels serveis estiguin a 15 minuts³ i on, sense renunciar en cap cas a l'apropiació ciutadana dels espais centrals, els béns culturals també estiguin distribuïts en barris que prenen el vol en el futur col·lectiu.

És en aquest context que la ideació de nodes culturals vinculats a espais patrimonials representatius, al mateix temps, del barri i de la ciutat, pren tot el seu sentit en la construcció de la ciutadania.

REFERÈNCIES I BIBLIOGRAFIA

- BECK, Ulrich (2002) *La Sociedad del riesgo global*, Madrid: Siglo XXI.
- BORJA-VILLEL, Manuel (2020) *Campos magnéticos. Escritos de arte y política*. Barcelona: Arcàdia.
- CAZALLA, C. i A. MERCADER (2018) «Bon Pastor, patrimoni viscut», *Muhba Butlletí*, 34: 25. Disponible en <https://ajuntament.barcelona.cat/museuhistoria/ca/publicacions/butlleti-muhba-numero-34> [Data de consulta 22/09/2020]
- GEDDES, Patrick (1906) «A Suggested Plan for a Civic Museum (or Civic Exhibition) and its Associated Studies», *Sociological Papers*, 3: 197–240.
- JACOBS, Jane (2011) *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Madrid: Capitán Swing.
- PETTIT, Philip (1999) *Republicanism. Una teoría sobre la libertad y el gobierno*, Barcelona: Paidós.
- PÉREZ RUBIALES, E. i THE MUHBA TEAM (2019) «At Home. Worker Housing as a Participative New Branch of Barcelona City Museum», en SAVIĆ, Jelena (ed.), *THE FUTURE OF MUSEUMS OF CITIES*, ICOM, Camoc Conference Frankfurt 2018. Disponible en <http://network.icom.museum/>
- fileadmin/user_upload/minisites/camoc/FRANKFURT_CONFERENCE_-_BOOK_OF_PROCEEDINGS_Final_LR__2_.pdf [Data de consulta 22/09/2020]
- ROCA, Joan i MESEGUER, Magda (eds.) (1994) *El futur de les perifèries urbanes. Canvi econòmic i crisi social a les metròpolis contemporànies*, Barcelona: Institut de Batxillerat Barri Besòs.
- ROCA I ALBERT, Joan (ed.) (2004) «La Barcelona industrial, un patrimoni vergonyant?», *L'Avenç*, 288.
- ROCA I ALBERT, Joan (2010) «Urban Inclusion and Public Space: Challenges in Transforming Barcelona», en WANJIKU KIHATO, Caroline et al. (eds.), *Urban Diversity. Space, Culture and Inclusive Pluralism in Cities World Wide*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- (2012) «Los riesgos de la nueva dimensión urbana», en MONTANER, Josep Maria i SUBIRATS, Joan (eds.), *Repensar las políticas urbanas*, Barcelona: Diputació de Barcelona.
- (2018) «The Informal City in the Museum of Barcelona», *Museum international*, 70. Disponible en <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1111/muse.12209> [Data de consulta 22/09/2020]
- (2019) «At the Crossroads of Cultural and Urban Policies. Rethinking the City and the City Museum», en SAVIĆ, Jelena (ed.), *The future of museums of cities*, ICOM, Camoc Conference Frankfurt 2018. Disponible en http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/camoc/FRANKFURT_CONFERENCE_-_BOOK_OF_PROCEEDINGS_Final_LR__2_.pdf [Data de consulta 22/09/2020]
- (2020) «Els museus de ciutat i les ciutats a Europa. Una visió des de Barcelona», en SABATÉ, Flocel (ed.), *Ciutats mediterrànies: l'espai i el territori*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

Signatura convidada

BIBLID [2530-1330 (2020): 18-35]

3 Proposta urbanística de Carlos Moreno impulsada a París per l'alcaldessa Anne Hidalgo. Vegeu MORENO, Carlos, «La ville du quart d'heure: pour un nouveau chrono-urbanisme», *La tribune*, 5 d'octubre de 2016. Disponible en <https://www.latribune.fr/regions/smart-cities/la-tribune-de-carlos-moreno/la-ville-du-quart-d-heure-pour-un-nouveau-chrono-urbanisme-604358.html> [Data de consulta 22/09/2020]



Panorámica del Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau (Polonia). Fotografía: Ana Galán-Pérez.

MUSEOS MEMORIALES, MUSEOS DIFERENTES: BUSCANDO CLAVES PARA SU CONSERVACIÓN

MEMORIAL MUSEUMS, SPECIAL MUSEUMS: IDENTIFYING KEY FACTORS FOR THEIR CONSERVATION

Ana Galán-Pérez

*Investigadora Integrada postdoctoral en Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, da EA/UCP (Oporto, Portugal)
Gestora de Colecciones en Musealia*

Eduarda Vieira

*Dra. Profesora Escola das Artes
Directora Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR)
Universidade Católica Portuguesa*

Resumen El presente ensayo parte de la reflexión sobre los museos memoriales como museos diferentes que custodian un tipo de objetos sensibles por su origen y heterogéneos en cuanto a sus valores (tangibles e intangibles), materialidad y significancia, que requieren una nueva perspectiva por parte de los profesionales de la conservación del patrimonio.

A lo largo del artículo abordaremos varias cuestiones para identificar y comprender mejor los fines y las fórmulas que adoptan estos museos: cómo es la institución, cuál es el peso del lugar patrimonial donde se ubican y cómo se construye la significancia de las colecciones. Para ello nuestro punto de partida será el marco de construcción de la nueva definición de museos del ICOM, *International Council of Museums*, y la carta de Museos memoriales de ICMEMO, el Comité Internacional para Museos en Memoria de las Víctimas de Crímenes Públicos.

Palabras clave Museos memoriales, ética, colecciones de la memoria, significancia, conservación.

Abstract This essay is a reflection on Memorial Museums as special Museums that keep artifacts that are considered sensitive due to their origin, and diverse as regards their values (tangible and intangible), materiality and significance, which require a new perspective on the part of conservation professionals.

In this text, we will address several questions in order to identify and better understand the mission and the formulas adopted by these museums: how the institution is, how important the place where they belong is, and how the process of construction of the collection's significance is. In order to do so, our starting point is the new museum definition created by ICOM and the Charter of ICMEMO, International Committee of Memorial Museums in Remembrance of the Victims of Public Crimes.

Keywords Memorial Museums, Ethics, Collections of Memory, Significance, Conservation.

Introducción

La preservación de las colecciones de la memoria es relativamente reciente, vinculada al propio devenir de una tipología especial de museos. Para poder dar respuestas a los interrogantes que suponen la construcción de criterios de conservación, es preciso conocer los museos y las comunidades que representan, su memoria, esto es, su patrimonio material e inmaterial. Conocer cómo se han formado, cuál es su misión y cuál es su relación con las comunidades de las que proceden los objetos, nos ayudará a comprender los procesos internos de los museos y también a construir una base para el razonamiento futuro en nuestras acciones.

Para tipificar este tipo de museos memoriales y acercarnos mejor a sus colecciones, podemos partir de la definición de museo que nos proporciona el ICOM, y especialmente acudir a la red ICMEMO, su Comité Internacional para Museos en Memoria de las Víctimas de Crímenes Públicos. Este último organismo nos habla de la misión y responsabilidad social y política de los museos, de sus fórmulas como institución, así como del enfoque de la museología crítica para elaborar sus narrativas históricas de respeto a las diversas memorias y su ubicación en los lugares históricos traumáticos.

Definición de Museos memoriales

Citados en las fuentes como museos trágicos, museos de patrimonio incómodo, e incluso museos de la vergüenza¹, los museos memoriales se erigen para recordar el efecto de los traumas

¹ Sobre más definiciones de este patrimonio: disonante, hiriente, negativo o indeseado (Ortiz García, 2011: 3), *Los museos de la vergüenza*: «La vergüenza entendida como la aceptación pública de la pérdida y el despojo de la dignidad humana, resultado de los excesos del poder gubernamental. Pero la vergüenza también entendida como la aceptación de las prácticas de intolerancia que los miembros de una comunidad tienen sobre los miembros de otra comunidad» (Witker Barra, 2016: 93).

sufridos por las comunidades. Sus cimientos se apoyan en los vínculos del pasado para sanar el presente y conservan un patrimonio comunitario.

Sin embargo, si todos los museos son, en origen, instituciones que conservan y transmiten un legado tangible e intangible de las comunidades a las que representan, ¿a qué nos referimos concretamente y qué define esta tipología de museo? Veamos la definición del ICOM de 2017, según la cual todos los museos son una institución:

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

La realidad museológica vinculada a la cultura de la remembranza, se espera quede reflejada en la nueva definición de museo del siglo XXI, actualmente en proceso de elaboración, pues sabemos que el trabajo actual del ICOM para la renovación de esta definición aporta aspectos clave de los museos memoriales, y de alguna manera posiciona y refrenda la necesidad de esta tipología:

La definición de museo debe ser clara respecto a sus objetivos y a la escala de valores que utilizan como referencia a la hora de hacer frente a retos y responsabilidades relacionados con la sostenibilidad, la ética, la política, la sociedad y la cultura del siglo XXI².

Es decir, la ética y la sostenibilidad ocupan un lugar relevante, subrayando la responsabilidad adquirida de los museos con las comunidades, y son aspectos a reconocer por los profesionales del área de la conservación en los museos, a través de la puesta en marcha de su código deontológico profesional.

² ICOM. Definición de Museo. Disponible en <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [Fecha de consulta 10/05/2020]



Entrada del Auschwitz-Birkenau Museum (Auschwitz I). Fotografía: «Entrance to Auschwitz-Birkenau Museum 2019» por Adrian Gryczuk bajo licencia CC BY-SA 3.0 PL.

a) Respecto a la sostenibilidad, se trata de un elemento considerado por la comunidad científica tal y como sabemos del congreso de MINOM de ICOM-MINOM celebrado los días 22 y 23 de julio de 2020 en formato virtual, cuyo título recoge este fin: «Hacia una museología 4D: social, ambiental, política y económicamente sostenible³».

b) Respecto al papel de la ética y código deontológico en la nueva definición de museo, podemos considerarlo una referencia para integrar el rol de las comunidades y su papel en la conservación. En definitiva, la base que subyace es el pensamiento holístico de las colecciones que el museo memorial preserva

teniendo en cuenta a todos los agentes implicados en su colección.

Partiendo de la ética y sostenibilidad se construye un contexto más amplio en torno al patrimonio histórico, no solo por su materialidad sino por su significancia: valores sociales, antropológicos, en el que el peso de la memoria es su rasgo más importante. En definitiva, preservar la memoria para defender los derechos humanos. Es este valor el que le dota principalmente de su significancia; la memoria individual refuerza la memoria colectiva.

Sobre la producción de significados de las instituciones museísticas partiendo de la ética, el museo como ente «supraindividual», dice Navarro citando a Heinz, que tiene una responsabilidad moral hacia todos los miembros de su sociedad, pues en esta cultura de

³ MINOM-ICOM «Hacia una museología 4D: social, ambiental, política y económicamente sostenible». Disponible en <http://www.minom-icom.net/noticias/xx-conferencia-internacional-galaico-portuguesa-minom-icom-2020> [Fecha de consulta 1/05/2020]. Asistencia 22-23 julio 2020.



Entrada del Museo del campo de concentración de Westerbork (Holanda). Fotografía: «Entree museum herinneringscentrum» por Hanno Lans bajo licencia CC BY 4.0.

la remembranza los museos «tratan con la memoria, la historia, la representación de la identidad y la construcción de la alteridad» (Navarro, 2011: 53).

En el marco del ICOM y en el año 2001 se creó el ICMEMO⁴, el Comité Internacional para Museos en Memoria de las Víctimas de Crímenes Públicos, estableciendo como objetivo, coincidente con la UNESCO «... mantener el deber de memoria y promover la colaboración cultural dándole más importancia a la enseñanza y poniendo los conocimientos al servicio de la paz».

Asimismo, plantea en su propia definición su misión, pues «se dedican a la conmemoración de las víctimas de crímenes de Estado, de crímenes cometidos con el consentimiento de la sociedad o en nombre de motivos ideológicos».

Sobre el espacio museístico, el comité especifica que «se sitúan en el sitio donde fueron cometidos esos crímenes o en lugares elegidos por los supervivientes con el objetivo de la conmemoración».

En relación a las comunidades y la preservación de la memoria, nos dice que: «pretenden dar a conocer los acontecimientos del pasado situándolos en un contexto histórico creando a la vez fuertes vínculos con el presente».

En los estatutos fundacionales de la red ICMEMO, nos dicen que los Museos de Sitio Histórico y Museos Memoriales de los crímenes públicos contra la humanidad:

... son instituciones que trabajan como museos con una colección de objetos históricos, que generalmente integran edificios, y que trabajan en las áreas tradicionales de los museos: acumular, preservar, exhibir, investigar y educar. Están concebidos como memoriales exhortando a los visitantes para que protejan los derechos humanos básicos, y cooperan con las víctimas y otros testigos contemporáneos, tomando por tanto

4 ICOM. ICMEMO, el Comité Internacional del ICOM para Museos en Memoria de las Víctimas de Crímenes Públicos. Disponible en <https://icom.museum/es/committee/committee-internacional-para-museos-en-memoria-de-las-victimas-de-crimenes-publicos/> [Fecha de consulta 10/05/2020]

un cariz psico-social especial. Sus esfuerzos por transmitir información sobre hechos históricos están moralmente cimentados y aspiran a definir una relación con el presente, sin abandonar una perspectiva histórica» (2001: 3).

Por tanto, son un tipo de museos conmemorativos, que rememoran un hecho histórico. Esto hace que hablemos de una tipología especial de museo en el marco de la historia contemporánea, pero cuya misión está alejada de mostrar los avances tecnológicos de una civilización; más bien al contrario, refleja los efectos de la destrucción sobre la misma provocados desde las propias sociedades. Así, tienen una importante misión crítica y ética para que no se vuelvan a producir situaciones del pasado.

Si un rasgo caracteriza los museos de la memoria, o a una buena parte de ellos, es su emplazamiento en los lugares históricos donde ocurrieron los hechos trágicos. Los espacios son en sí mismos un elemento patrimonial en los que los museos se apoyan para conducir su tarea educativa y cívica. Son una herramienta en primer orden, que junto al museo forman paisajes patrimoniales de la memoria y atendiendo a la Carta de los Museos Memoriales⁵, este gran potencial didáctico integrado en el discurso narrativo del museo debe ir dirigido hacia la representación de valores y principios universales. Esto supone integrar los conceptos de paz y la defensa de los derechos humanos en la construcción de un contenido, además de consensuarlo con todas las partes implicadas, utilizando el hecho de su localización en el lugar histórico.

5 Artículo 9. «Los museos memoriales que se ubican en lugares históricos auténticos donde se cometieron los crímenes, ofrecen una gran oportunidad para conducir la educación cívica e histórica, aunque hay también grandes riesgos. Es por ello que los museos memoriales necesitan orientar su trabajo educativo menos hacia el acuerdo del contenido y más hacia principios universales. Esto requiere que los visitantes no se vean sobrecogidos o adoctrinados por el contenido, que se respete el punto de vista subjetivo de los individuos, y que esos temas controvertidos son tratados efectivamente como controvertidos».



Panorámica exterior del Jewish Museum of London (Inglaterra). Fotografía: «Jewish Museum London - Joy of Museums» por Joyofmuseums bajo licencia CC BY-SA 4.0.

Entonces, podemos decir que los museos memoriales se identifican por el interés en representar la realidad de minorías que han sufrido crímenes públicos, que muestran un vínculo especial con el espacio y los lugares donde ha ocurrido el hecho traumático, y una fuerte carga ética y de responsabilidad social respecto a las comunidades agraviadas pero también con las sociedades presentes en la defensa de los derechos humanos.

Diversidad museológica para preservar la barbarie

Las formas múltiples que pueden seguir los museos para activar la memoria y promover la autocrítica proceden de la situación traumática: «genocidios, represión, discriminación,

explotación, pandemias, situaciones de sufrimiento social, causadas por desastres ambientales o eventos climatológicos, situaciones cotidianas o extremas de desigualdad o de intolerancia entre otros» (Maceira, 2012: 87). Por tanto, los museos memoriales abordan el trauma surgido por la pérdida de vidas humanas y los efectos de la limitación o anulación de los derechos humanos universales, afectando sobre todo a grupos en minoría: por pensamiento político, por religión, por cultura, por etnia, o por no cumplir con los estándares sociales determinados por el régimen totalitario en el poder.

Un primer acercamiento a los museos que forman parte de la red ICMEMO⁶ nos indica

⁶ ICMEMO-Miembros. Disponible en <http://icmemo.mini.icom.museum/about/other-members> [Fecha de consulta 12/05/2020]



Casa Museo de Ana Frank (Ámsterdam). Vista desde el patio interior. Fotografía: Ana Galán-Pérez.

cierta heterogeneidad en este tipo de museos de la memoria y espacios de la barbarie musealizados, como el Auschwitz-Birkenau State Museum (Polonia), Museo de la Paz de Gernika (España), Museum of Gulag (Rusia), entre otros⁷.

Si atendemos a las fuentes, autores como Hernández (2011), Velázquez (2011), Williams (2007), Winstone (2010), observan pluralidad en los diversos museos memoriales, e identifican el germen de este tipo de museos a partir de las instituciones que han musealizado lugares del Holocausto nazi. Este grupo de museos han sido la referencia para los museos de la memoria ante crímenes públicos y de los que hay numerosos ejemplos en Latinoamérica. También Luz Maceira (2012: 73), al hablar sobre museos, memoria y derechos humanos, cita los museos de historia social, museos de la paz, museos de derechos humanos, museos comunitarios, museos de sitio, y museos conmemorativos.

El autor Martin Winstone (2010: 11) realiza una revisión de los lugares del Holocausto en Europa, país por país, y clasifica de la siguiente manera: «campos de concentración y de exterminio. Campos de tránsito; lugares de masacre; ciudades y guetos; centros de eutanasia; lugares de Sinti y Roma “campos gitanos”; museos y memoriales de víctimas del holocausto».

A su vez, Hernández (2011: 81) plantea la existencia de: «museos artefactuales; poliorcética e infraestructura militares; museos monográficos y centros de interpretación vinculados a campos de batalla⁸; espacios conmemorativos: cementerios militares, memoriales

y monumentos conmemorativos». También podemos identificar los *museos de la resistencia*, como ejemplo de una buena proliferación de esta tipología en Yugoslavia, Grecia, Polonia, Francia e Italia (Hernández, 2011: 85).

En esta búsqueda de clasificación mediante rasgos identificatorios de los museos de la memoria, Velázquez (2011: 28-29) reflexiona y aporta ciertos matices sobre los elementos planteados por Williams (2007) e incluso algunos de ellos son coincidentes en la Carta de Museos Memoriales que hemos analizado en párrafos anteriores.

Respecto a la vinculación de los museos memoriales al lugar donde se ubican, que defiende Williams, además de la participación de un público habitual con el museo, o constituirse como un lugar donde desarrollarse actividades de especial relevancia política por parte de las comunidades, Velázquez argumenta que son rasgos compartidos con las instituciones museísticas en sí mismas, puesto que los museos se ubican allí donde enraízan con la comunidad que representan, y pone el ejemplo de los museos de arte y antropología que «reflejan posturas políticas como estrategias de legitimación como estrategia de legitimación del régimen que les dio la vida y la creación de identidades colectivas de representación» (Velázquez, 2011: 28).

Sin embargo, el rasgo definitorio de estos museos es el apoyo de las víctimas, pues los museos memoriales a diferencia de los demás museos de historia⁹, respaldan en el presente procesos de apoyo a las minorías en la búsqueda de la justicia, así como la función pedagógica de lugar de memoria y remembranza y sanamiento social que

7 Preserving Collections of Memory. Disponible en <https://preservingmemorycollections.org/memorial-museums-world/> [Fecha de consulta 3/07/2020]

8 Sobre la musealización de los campos de batalla, Hernández alude al ejemplo del Consorcio Memorial de los Espacios de la Batalla del Ebro (COMEBE) creado por la Generalitat de Catalunya, cuyo fracaso alude a causas como la inviabilidad institucional por sobredimensionamiento, la ausencia de método científico, ausencia de investigación arqueológica, y falta de control ante los actos de furtivismo.

9 «Los museos de historia convencional, historia nacional son centros de civismo, lugares donde se afilia al visitante a los principios morales de estado, de la soberanía, los llamados valores nacionales (unidad, identidad); el problema es de qué tipo de enseñanza moral se está hablando, qué tipo de pensamiento crítico fomenta y qué juicios establece sobre la historia y el presente» (Velázquez, 2011: 29).



Familiares de víctimas y supervivientes acuden a sus archivos para obtener información. Museo y Archivo Wiener Library (Londres). Fotografía: Ana Galán-Pérez.

supone el contacto con las víctimas y sus familiares a través de los programas específicos de actividades. En este diálogo y patrimonialización del trauma con toda su carga intangible, los objetos individuales pasan a ser colecciones representativas de un mayor espectro de la sociedad, a través del proceso legitimador del museo. Y es en este proceso de apoyo a las víctimas y organizaciones civiles, y de reivindicación de aspectos pendientes de juicio y todavía no tratados por los museos tradicionales de historia, son los que ambos autores coinciden como rasgo identificador (Velázquez, 2011: 29).

Los lugares de la memoria han progresado hasta su patrimonialización, no solo material

sino inmaterial, y es en este aspecto en el que la museología crítica tiene un peso relevante. Las reflexiones sobre la patrimonialización de la guerra ayudan a construir las estrategias museológicas. Destaca Xavier Roigé (2008: 24) que ha habido una evolución en la narrativa, y que si anteriormente se subrayaba la glorificación de hechos militares y el propio ejército (Hernández, 2004) en la actualidad el pensamiento crítico construye discursos conducentes a mostrar la «fragilidad de la paz».

Encontramos en las fuentes obras que reflexionan sobre la musealización de la barbarie y se preguntan si todo se puede patrimonializar. El caso de la guerra y sus testimonios es recurrente, y de nuevo se apoya



Panorámica exterior del Imperial War Museum (Londres). Fotografía: «Imperial War Museum, London (geograph 4108048)» por Peter Trimming bajo licencia CC BY-SA 2.0.

el cambio de paradigma en la narrativa: se necesita una mirada distinta que respecto a los discursos tradicionales patrióticos, cambie y ayude a «comprender la violencia organizada y su superación». De la misma manera que en el párrafo anterior, que ayude a comprender la guerra y a fomentar la paz (Maceira, 2012: 96).

Por tanto, múltiples formas museísticas para la reflexión y la construcción de narrativas contemporáneas éticas sobre la barbarie y la guerra, de la defensa de las víctimas y los derechos humanos, así como la búsqueda de la sostenibilidad y la conservación de su legado material.

Las colecciones y su preservación

En términos generales, podemos decir que los museos son instituciones que gozan de aprecio

social porque se les reconoce una capacidad científica y cultural, legitimando su existencia y sus acciones. Las comunidades se apoyan en estas instituciones para proteger su legado y su memoria pues confían en su misión, es decir, en los objetos y su significancia (Maceira, 2012: 12)¹⁰. La preservación abarca como concepto todas las acciones dirigidas a su mantenimiento y transmisión en el tiempo para presentes y futuras generaciones, tanto de su materialidad como del mensaje del que es testimonio.

En el caso que nos lleva, los objetos de los museos memoriales tienen una carga simbólica y una significancia que va a ser determinante

¹⁰ «En general, a partir de razones y significados diversos, el aprecio social y la legitimidad del museo suelen estar bastante extendidos» (Maceira, 2012: 12). Espacios confiables en términos informativos o científicos.



Vista interior del Imperial War Museum (Londres). Fotografía: Ana Galán-Pérez.

para construir los criterios de conservación. Museos que preservan valores intangibles, un patrimonio inmaterial identificado por las comunidades, para mejorar la vida de las generaciones actuales y transmitirlos a generaciones futuras (Barcenilla, 2019: 28-43). Y en esta relación de valores patrimoniales, los artefactos representan «la presencia de la vida, pues también existe el rastro objetual derivado de ella». Es decir, los objetos¹¹ que conforman las colecciones poseen este «rastro de la vida».

11 «La inmaterialidad, la presencia de la vida (...) también existe en el rastro objetual derivado de ella». Idea del rastro de la vida como patrimonio intangible o inmaterial íntimamente relacionada con el objeto patrimonializado, como objeto a conservar dentro de un contexto museológico (Boucher, 2000: 27-33 en Maceira, 2012: 12).

Además, destacamos una dificultad añadida que es la gran heterogeneidad de objetos. Los museos memoriales pueden contar entre sus colecciones con objetos procedentes de las artes decorativas, de la industria, pero también integran las expresiones artísticas¹² y el patrimonio documental, colecciones de la antropología, como diarios y cartas. Son por tanto instituciones para la memoria y defensa de los derechos humanos, de compleja clasificación o tipificación museística, pues historia y arte, tecnología e industria, sociedad y antropología se incluyen, entre otros, en su acervo museístico.

12 Valga como ejemplo la exposición sobre el artista plástico Olère, que mostró colecciones propias y en préstamo del Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau.



Panorámica de la exposición de David Olère, artista prisionero del campo de concentración nazi de Auschwitz-Birkenau. Fotografía: Ana Galán-Pérez.

Entonces, ¿qué rasgos nos pueden ofrecer luz para preservar, esto es, conservar y transmitir el mensaje del que son testigos? Al fin y al cabo, buscamos nuevas claves para comprender y por tanto abordar el análisis y diagnóstico desde la profesión, y saber cómo detener el deterioro así como manipularlos tanto dentro del museo como fuera de su lugar de origen.

El primer punto caracterizador de la conservación curativa de estas colecciones es asegurar la autenticidad, y por ello el principio de mínima intervención es la principal consigna en museos memoriales como el Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau, en Polonia. De esta manera,

como si se tratara de una foto congelada del momento exacto en el que se encontró ese objeto, la misión de los profesionales es la de estudiar pormenorizadamente el objeto, conocer las causas de su deterioro, el porqué de las huellas que le aportan este gran valor histórico y documental como testimonio de los crímenes de la humanidad y mantenerlas visibles. Entonces, es significativo que en modo contrario que ocurre en el patrimonio histórico-artístico, en el patrimonio de la memoria se debe asegurar la pervivencia del propio material y de la huella misma de la degradación. Y esto es bien complejo, tal y como aseguran los profesionales del museo memorial (Bormann, 2018: 38).



Camión de bomberos que acudió al rescate del ataque terrorista el 11 de Septiembre de 2001 en Nueva York. Museo Memorial 9/11 de Nueva York (Estados Unidos). Fotografía: Ana Galán-Pérez.

Así pues, la restauración tal y como la comprendemos aplicada al patrimonio histórico-artístico, es una acción apenas perceptible en los protocolos de conservación de patrimonio de la memoria. Devolver la legibilidad del aspecto o uso que tuvo en origen el objeto no se contempla en este caso, pues lo realmente significativo y valioso es mostrar la tragedia vivida de su propietario, a través del testimonio material que ofrece el objeto. La maleta, el zapato, los utensilios cotidianos tienen su significancia en el duelo. Estos objetos que portaban las víctimas son objetos cotidianos comunes del siglo XIX y primera mitad del siglo XX (Galán, 2020: 49-70). Por supuesto ofrecen datos relevantes.

Nos cuentan de sus manufacturas, fábricas, técnicas de elaboración, del país de origen, pero sobre todo nos hablan del drama de esas personas y de los deportados al campo de concentración nazi, y del camino vivido desde su llegada hasta su perecimiento.

Conservar es detener las causas de degradación para que no sigan avanzando y destruyan por completo el objeto. Esta es la segunda consigna para su preservación. Rescatar del olvido o descubrir de nuevo desde su escondite (enroscados, plegados entre los ladrillos del campo, enterrados bajo los barracones, en las bases de latas o botellas). Documentar individualmente y en conjunto. Estudiar los soportes materiales, eliminar el



Estudio e intervención de la colección en el Laboratorio de Conservación del Museo Estatal Auschwitz-Birkenau. Fotografía: Andrzej Jastrzebiowski, Departamento de Conservación. Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau (Polonia). Octubre 2020.

deterioro del papel, el cartón, la madera, el metal, el cristal, el plástico... Y mantener sus huellas, sus golpes, arañazos, agujeros.

Esta delicada balanza entre mantener la huella y eliminar las causas del deterioro es en la tesitura que se encuentran los profesionales de los museos memoriales para conservar este patrimonio.

Y a la hora de manipular o exponer estos objetos frágiles, la dificultad es doble y es otro rasgo que los caracteriza respecto a otros patrimonios. Por un lado, por la propia falta de consistencia de los soportes, pues además de los objetos de los deportados, una buena parte de estas colecciones trata de objetos realizados con restos de materiales de despojo. Por

otro lado, aunque se encuentren estables tras los cuidados de los profesionales, su paso por el campo y por inclemencias de todo tipo, hacen que todavía hoy haya reacciones químicas complejas de prever y de detener, según palabras de sus conservadores (Bormann, 2018: 38). Y en último lugar, todo lo relacionado con la prevención de riesgos (conservación preventiva) a la hora de manipular, transportar y exponer este patrimonio es de suma preocupación para sus custodios y para las comunidades que representan, pues no solo se trata de objetos patrimoniales, sino de testigos únicos de hechos trágicos, de la memoria individual y colectiva. Todo detalle, desde cómo viajan con los controles adecuados y haciendo un seguimiento de las vibraciones en los medios de transporte, hasta cómo se colocan en las vitrinas, sus soportes, sus formas, qué mensaje transmiten, asegura para futuras generaciones la conservación de su significancia y del patrimonio de la memoria.

Conclusiones

Los museos memoriales son instituciones conmemorativas que rememoran un hecho histórico, que preservan las colecciones de la memoria, diversas y heterogéneas, y nos ofrecen el contexto y el enfoque para investigarlas y conservarlas.

Un rasgo de estas instituciones es su vinculación con los lugares de la memoria, generando espacios museísticos en los paisajes históricos. Este hecho da lugar a que se produzca una tipología muy diversa de museos para preservar la barbarie y de colecciones heterogéneas: objetos procedentes de la arqueología contemporánea que se han descubierto en dichos lugares (sitios históricos y bélicos), objetos de la vida cotidiana (portados por los prisioneros de los campos de concentración), expresión artística para la supervivencia, todos ellos integrados en edificios industriales y militares, principalmente. Todos



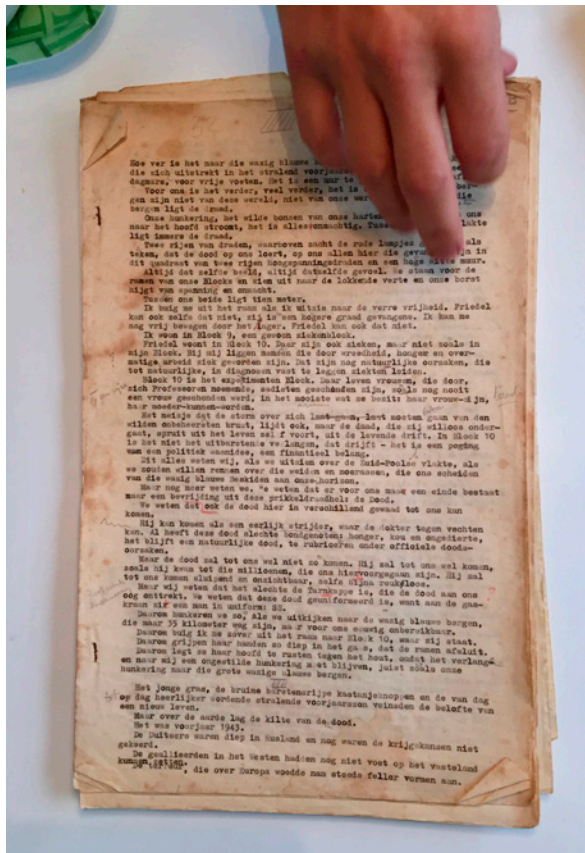
Objetos descubiertos con técnica arqueológica en la zona denominada Kanada. Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau. Fotografía: Ana Galán-Pérez.

estos objetos forman colecciones diversas relacionadas con el lugar en el que ocurrieron los acontecimientos históricos.

Desde un punto de vista museológico, los percibimos alejados de las clasificaciones más reconocidas en el imaginario colectivo respecto a los Museos de Arte o Museos de Historia propiamente dichos. Si bien es cierto que comparten rasgos propios de los Museos de Sitio e Históricos, Museos Militares, Museos de Historia y Cultura Local e incluso, de Archivos, por el importante volumen de objetos documentales que testimonian el legado de las comunidades (pasaportes, salvoconductos, documentos oficiales así como diarios, cartas y mensajes en diversos soportes).

Desde el punto de vista de la conservación preventiva, especialmente lo que se refiere al conjunto de acciones en el marco de las exposiciones temporales, son las propias instituciones de origen, los museos memoriales, los que se constituyen como fuentes primarias de conocimiento y los que determinan cómo y por qué se forman las colecciones, se conservan y restauran sus objetos¹³. Es decir, el corpus nor-

13 Exposición temporal itinerante «Auschwitz. No hace mucho. No muy lejos». Para estudiar la significancia de este tipo de objetos no hay manuales de colecciones de la memoria, o de colecciones de la Shoá. Por ello, hay que acudir directamente a la fuente, a cada institución prestadora, para conocer también los planes de Seguridad y Emergencias, el Plan de Conservación Preventiva, o los criterios de dichos museos de las intervenciones de Restauración que se han realizado a las piezas.



Documento mecanografiado original del diario de Eddy de Wind, médico superviviente del campo de concentración. El diario se ha traducido en 2019 en varios idiomas, incluido el español. Fotografía: Ana Galán-Pérez.

mativo sobre el que construir los criterios va a proceder de la documentación generada por los museos y sus departamentos de conservación, que en muchas ocasiones reconocen que se van construyendo conforme se estudian casos concretos de intervención de las piezas. Algunos interrogantes para resolver son: ¿cuál es el peso de las comunidades a la hora de definir el alcance de los procesos de conservación y restauración?, ¿cómo representan los objetos la defensa de los derechos humanos en los diversos museos?, ¿cómo han llegado las colecciones a los museos?, ¿cuál es el rasgo que diferencia a unos museos respecto a otros en los procesos de conservación?, ¿en base a qué fines se constituye la política de colecciones de las diversas tipologías museísticas?, ¿cómo se establece la

significancia de los objetos?, ¿cuáles son más relevantes en un plan de conservación preventiva y de prevención de riesgos?, ¿cómo afecta la huella de la historia y del drama en los materiales constitutivos de los objetos?, ¿desde qué especialización podemos partir para abordar la conservación material de los objetos de la memoria?, ¿cuándo tienen peso en su conjunto, por su volumen, y cuándo son representativos de un colectivo, en su individualidad?, ¿cómo elaborar protocolos de conservación preventiva y gestión de riesgos en los que se integren todos los agentes relevantes en la preservación de la memoria?

Por tanto, acercándonos a las instituciones de remembranza, comprenderemos los aspectos necesarios para abordar la preservación del legado de la memoria. Y para ello, hemos reflexionado sobre el museo del siglo XXI como contenedor de la memoria, garante de un pensamiento crítico, así como de las conexiones con las comunidades para preservar su legado y los objetos que forman parte de sus colecciones. Siguiendo a Luz Maceira sobre qué se conserva y qué se lega en esta relación entre museos y memoria, «más que un espacio físico, el museo es una red de relaciones entre objetos y personas» (Maceira, 2012: 52).

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- ARRIETA URIZBEREA, Iñaki (ed.) (2016) *Lugares de memoria traumática. Representaciones museográficas de conflictos políticos y armados*, Bilbao: UPV.
- BARCENILLA, Haizea (2019) «Repensar el museo desde la vida», en *Diferents. Revista de museus*, 4: 28-43. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Diferents.2019.4.2>
- BIEDERMANN, Anna; GALÁN PÉREZ, Ana y LUIS FERREIRO (2019) «Auschwitz. A travelling exhibition: Exhibition and Conservation./Auschwitz. Una ex-



Bata y camisa de uniforme del campo de concentración, colección del Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau. Exposición «Auschwitz. No hace mucho. No muy lejos» en la Fundación Canal de Madrid (2017-2019). Fotografía: Ana Galán-Pérez.

- posición itinerante: diseño, gestión de colecciones y de información», en FORADADA BALDELLOU, Carlos y Pilar IRALA-HORTAL (coord.) (2019) *Re_Visiones sobre Arte, patrimonio y tecnología en la era digital*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza-Gobierno de Aragón, 175-184.
- ESCRIBANO GONZÁLEZ, Elena (2018) «Musealizar la memoria de las víctimas», en *Revista Historia Autónoma*, 12: 261-278. DOI: <https://doi.org/10.15366/rha2018.12.014>
- HERNÁNDEZ CARDONA, Francesc Xavier (2011) «Conflictos contemporáneos, estrategias de musealización crítica», en *Revista Museo y Territorio*, 4: 79-86.
- GALÁN-PÉREZ, Ana (2020) «Significancia del patrimonio trágico. Hacia nuevos paradigmas de conservación preventiva», en *Revista UNICUM*, 19: 59-70.
- (2019) «Conserving Testaments to Human Survival», en VAN PEL, Robert Jan (ed.) (2019) *Auschwitz. Not long ago, Not far away*, New York, United States: Abbeville Press Inc., U.S., 219-223.
- (2018) «Conocer, conservar y comunicar el patrimonio de hechos traumáticos», en GE-IIC (coord.) (2018) *¿Y después? Control y mantenimiento del patrimonio cultural, una opción sostenible*, Grupo Español del IIC, 204-213.
- KAVANAGH, Gaynor (2000) *Dream Spaces. Memory and the Museum*, Londres: Leicester University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/1593837>
- LORENTE, Jesús Pedro (2011) *Manual de historia de la museología*, Gijón: Trea.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Loreto (2011) «Derechos Humanos, patrimonio y memoria. Museos de la memoria y sitios de conciencia», en ÁLVAREZ, Michael *et al.* (2011) *Derechos Humanos, pedagogía de la memoria y políti-*

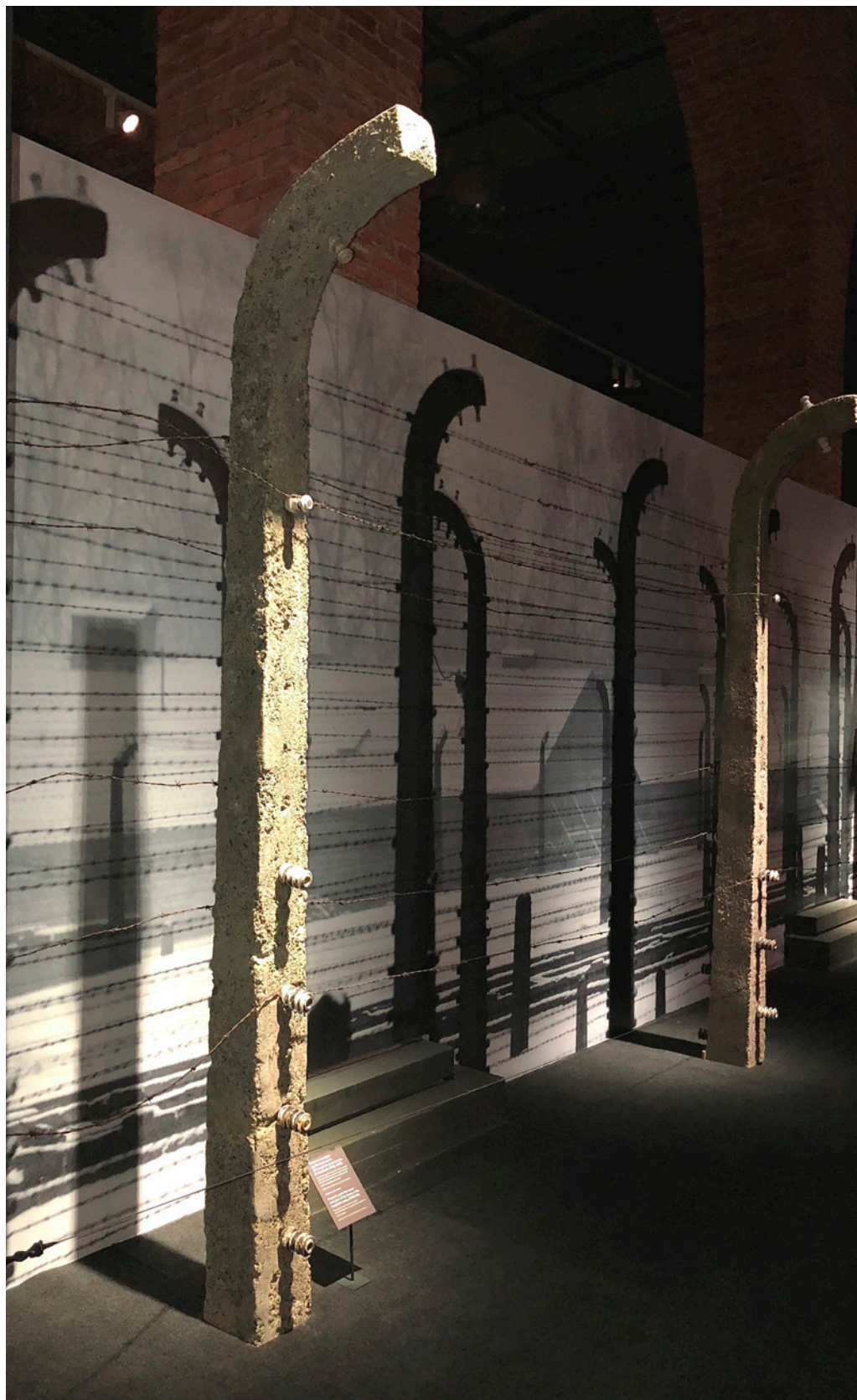
- cas culturales, Santiago: Lom Ediciones, 127-138.
- MACEIRA OCHOA, Luz María (2012) *Museo, memoria y derechos humanos: itinerarios para su visita*, Bilbao: Universidad de Deusto, Servicio de Publicaciones.
- MARTÍN CABELLO, Antonio (2005) «Tradición y memoria popular: los museos militares y la recreación de la historia», *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas (RIPS)*, 4, 2: 153-166.
- MATUS TORO, Alonso (2015) *Museografía de la Tortura en Espacios de Memoria. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Parque por la Paz Villa Grimaldi, y Londres 38, Espacio de Memorias*. Trabajo de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- MORA HERNÁNDEZ, Yaneth (2013) «Lugares de memoria: entre la tensión, la participación y la reflexión», en *Revista Panorama*, 7, 13: 97-109.
- NAVARRO ROJAS, Oscar (2011) «Ética, museos e inclusión: un enfoque crítico», en *Revista Museo y Territorio*, 4: 49-59.
- ORTIZ GARCÍA, Carmen (2011) «El complejo penitenciario de Carabanchel. Un caso de patrimonio incómodo», en Proyecto de Investigación *La cárcel de Carabanchel (1944- 2008). Estudio histórico, arqueológico y etnográfico*. Ref. HAR2009-09913 del Plan Nacional de I+D+I del Ministerio de Ciencia e Innovación.
- (2008) «Archivos etnográficos, memoria y nuevos patrimonios: el caso del archivo del duelo», en PEIREIRO, Xerardo; PRADO CONDE, Santiago y KIROKO TAKENAKA (coords.) (2008) *Patrimonios culturales: Educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas*, Donostia: Ankulegi Antropología Elkartea, 155-170.
- ROIGÉ, Xavier; FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther e IÑAKI ARRIETA (coord.) (2008) *El futuro de los museos etnológicos*, Donostia: Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español.
- SANTACANA, Joan y XAVIER HERNÁNDEZ (2006) *Museología crítica*, Gijón: Trea.
- SHELTON, Anthony (2011) «From anthropology to Critical Museology and viceversa», en *Revista Museo y Territorio*, 4: 30-41.
- VELÁZQUEZ MARRONI, Cintia (2011) «El museo memorial: un nuevo espécimen entre los museos de historia», en *Intervención*, 2, 3: 26-31.
- VIAREGG, Hildegard (2015) «La historia contemporánea en relación con la memoria, los museos y los espacios de memoria Internacionales-pasado, presente y futuro», en *Complutum*, 26, 2: 89-99, *La Museología entre la tradición y la posmodernidad*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50420
- WINSTONE, Martin (2010) *The Holocaust Sites of Europe: An Historical Guide*, I.B. London: Tauris.
- WITKER BARRA, Rodrigo (2016) «Museos de la vergüenza. El uso de la memoria política como patrimonio cultural», en *ILLAPA Mana Tukukuq*, 13: 88-97. DOI: <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i13.1901>
- WILLIAMS, Paul (2007) *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Nueva York: Berg.

Recibido el 25 del 7 de 2020

Aceptado el 3 del 11 de 2020

BIBLID [2530-1330 (2020): 36-55]

Nota: Las fotografías que no son de la autora han sido propuestas por el equipo editorial.



Valla electrificada en la exposición «Auschwitz. No hace mucho. No muy lejos» en Madrid, Fundación Canal, 2018-2019. Fotografía: Wences Rambla.



Vista de la fachada de la Collection de l'Art Brut en Lausanne. Fotografía: «Losanna, collection de l'art brut, 01» por Sailko bajo licencia CC BY 3.0.

DE LA CLANDESTINIDAD AL MUSEO: LA COLLECTION DE L'ART BRUT EN LAUSANNE

FROM SECRECY TO THE MUSEUM: THE COLLECTION DE L'ART BRUT IN LAUSANNE

Laura Pelayo González

Doctora en Historia y Teoría del Arte

Biblioteca y Centro de Documentación del MNCARS

Resumen Este artículo se centra en la Collection de l'Art Brut en Lausanne, explorando su singularidad y el desarrollo de su colección. Además, se han introducido algunas experiencias previas del ámbito psiquiátrico que contextualizan esta propuesta, así como iniciativas coetáneas y posteriores al museo suizo que avisan de un aumento considerable en el número de entidades dedicadas al *art brut* y a otras prácticas artísticas afines.

Palabras clave Collection de l'Art Brut, *art brut*, Jean Dubuffet, *outsider art*, arte marginal, arte singular.

Abstract This article focuses on the Collection de l'Art Brut in Lausanne exploring its uniqueness and the development of its collection. In addition, some previous experiences from the psychiatric field have been introduced to contextualize this proposal, as well as contemporary initiatives that came after the museum's foundation which bring attention to the considerable increase in the number of entities dedicated to *art brut* and other related artistic practices.

Keywords Collection de l'Art Brut, *Art Brut*, Jean Dubuffet, *Outsider Art*.

Un museo singular en Lausanne: la Collection de l'Art Brut

El museo de la Collection de l'Art Brut se encuentra en Lausanne y surge a raíz de la donación que el artista Jean Dubuffet realizó a esta ciudad suiza en 1971. Se trata de la colección que el autor había ido seleccionando cuidadosamente a lo largo de su vida en torno al *art brut*¹. Este artículo pretende llamar la atención sobre las peculiaridades de este proyecto y contextualizarlo para ofrecer una panorámica más completa sobre la revalorización de estas prácticas artísticas y su creciente musealización. Así, en las páginas siguientes, se expondrá primero qué es el *art brut* y cuáles fueron algunas de las experiencias previas dedicadas a su conservación, difusión y estudio; a continuación, se profundizará en la colección desarrollada por Jean Dubuffet, atendiendo también al museo de Lausanne; y, finalmente, se presentará una visión general que refleje el aumento progresivo de este tipo de centros, un análisis que, sin ser exhaustivo, servirá para subrayar algunas cuestiones fundamentales que se retomarán a modo de conclusión.

¿Qué es el *art brut*?

El término *art brut* fue acuñado por Jean Dubuffet (Le Havre, 1901-París, 1985) en 1945 cuando, a raíz de su viaje por diversos hospitales psiquiátricos suizos, conoció la obra singular de algunos individuos considerados enfermos mentales. Dentro de esta expresión, englobó las producciones de estos pacientes, así como las de los médiums, prisioneros y otras personas sin formación artística, siempre que cumplieran dos requisitos: no pertenecer a los circuitos comerciales y desarrollar obras que destacasen por su espontaneidad, es decir, por su novedad respecto de la norma del

momento. Como se verá, estas últimas matizaciones, altamente condicionadas y subjetivas, marcarán el desarrollo de las teorías de este autor, las reestructuraciones de su colección y el museo de Lausanne.

En *L'art brut préféré aux arts culturels*, Dubuffet propuso esta definición de las creaciones *brut*:

Obras ejecutadas por personas indemnes de cultura artística, en las cuales el mimetismo, contrariamente a lo que ocurre en los intelectuales, tenga poco o nada que ver, de manera que sus autores lo extraen todo (temas, elección de materiales usados, medios de transposición, ritmos, formas de escrituras, etc.) de su propio fondo y no de los tópicos del arte clásico o del arte de moda. Asistimos en él a la operación artística totalmente pura, bruta, reinventada por completo en todas sus fases por su autor, a partir únicamente de sus impulsos. Se trata del arte, pues, donde se manifiesta la única función de la invención, y no aquellas, constantes en el arte cultural del camaleón o del mono (1973: 91-92)².

Como se aprecia en estas líneas, la creación del ámbito de lo *brut* llevó aparejada, por parte de Dubuffet, una crítica implacable hacia el arte contemporáneo, lo oficial y lo aprendido. Estos ataques se combinaron con una defensa enérgica de la libertad creativa que creía propia de algunos individuos pertenecientes a ciertos colectivos marginados, en los que las injerencias y los condicionantes de la sociedad y del mercado artístico habrían tenido un menor efecto.

Se trataba, por lo tanto, de una definición personal donde Dubuffet decidía qué artistas concretos podían enmarcarse dentro de este término. Este dirigismo del artista francés contribuyó a que, con el tiempo, otros coleccionistas y especialistas prefirieran emplear nomenclaturas nuevas, acordes a lo *brut*, pero menos restrictivas. Es el caso de la expresión *outsider art*, muy extendida en el ámbito anglosajón (Cardinal, 1972), y

¹ A lo largo de este texto se opta por emplear el término *art brut* en francés, en lugar de su traducción al español de «arte bruto», que podría llevar a confusiones y equívocos.

² Todas las traducciones del francés y del inglés que aparecen en este artículo han sido realizadas por su autora.

de las acepciones más libres de arte singular, visionario o marginal.

Además de la importancia de Jean Dubuffet en la concepción y teorización del *art brut*, fue fundamental su esfuerzo por conservar y difundir unas obras que, generalmente, eran subestimadas y desechadas. Por aquel entonces, las escasas colecciones existentes procedían en su mayoría de instituciones mentales y habían surgido como intentos puntuales de algunos médicos de archivar las producciones de sus pacientes³. Estas iniciativas funcionaron como antecedentes de la Collection de l'Art Brut y despertaron el interés de Dubuffet por este ámbito, quien, además, adquirió algunos de sus fondos⁴.

Los antecedentes de la Collection de l'Art Brut: el arte de los locos

Las primeras colecciones de lo que se denominó posteriormente *art brut* surgieron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en algunas instituciones mentales europeas. Se trataba de recopilaciones puntuales de algunas producciones de los internos que eran empleadas como pruebas de las enfermedades que se creía que estos sufrían. Los casos documentados de conservación de estos conjuntos fueron una excepción en unas décadas en las que, en líneas generales, ni se alentaba la práctica artística de los pacientes-reclusos ni, de producirse, se guardaba o protegía. Asimismo, es importante

considerar que la emergencia paulatina de este ámbito de interés –que tildaron de *arte de los locos*– englobaba a individuos de sintomatología muy variada que podían padecer o no una patología. Estas personas habían sido encerradas y condenadas, generalmente de por vida, en función de una demencia que sus familiares, sus vecinos o las autoridades habían observado y sentenciado.

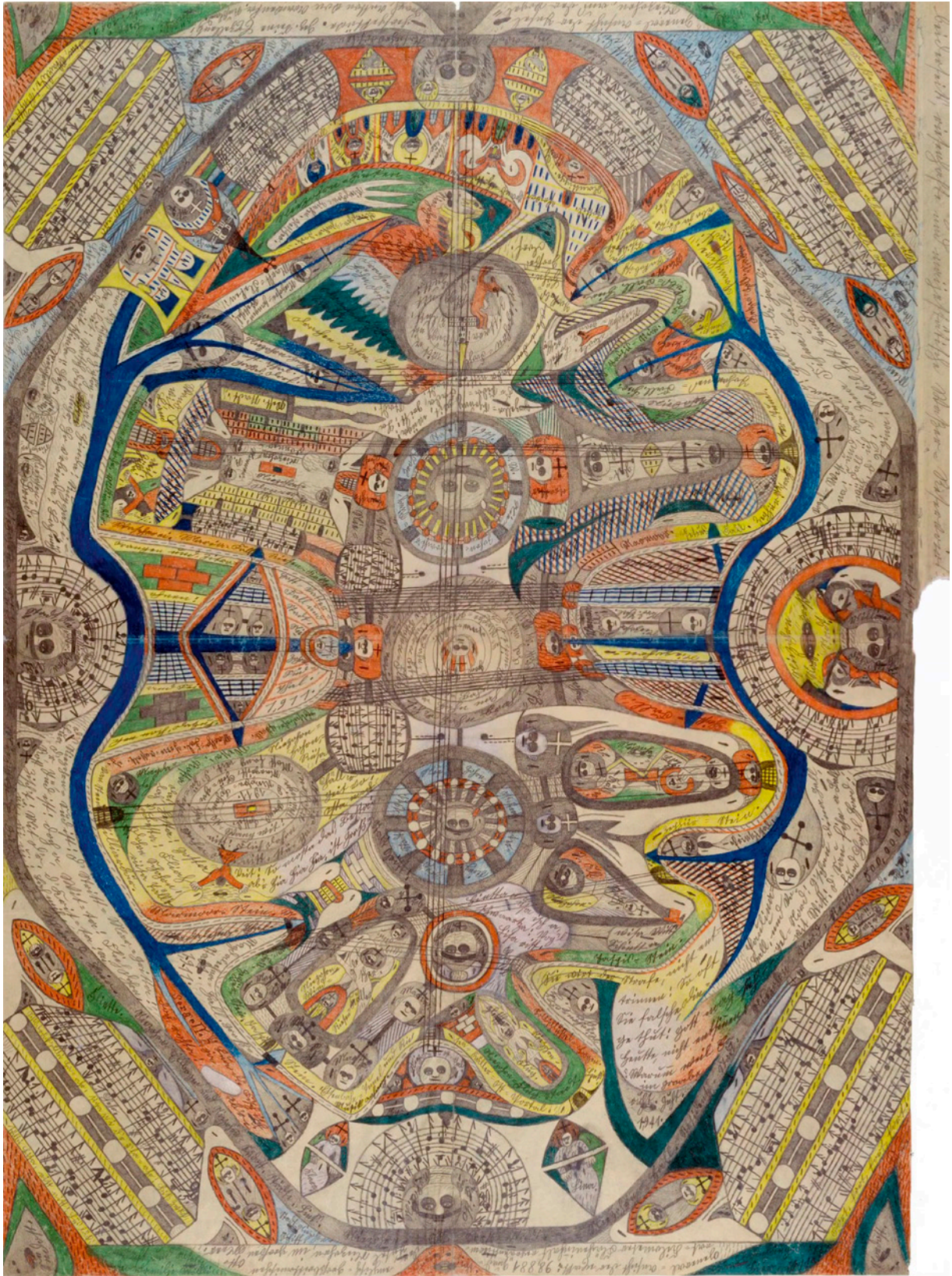
El doctor Auguste Marie, director del asilo de Villejuif en Francia, fue uno de los primeros en dedicarse al estudio y a la conservación de las creaciones realizadas por sus pacientes. En 1905 hizo pública la colección que había ido desarrollando y la abordó en su artículo *Le Musée de la folie* (El Museo de la locura), en la revista *Je sais tout*. Hay que considerar que este texto, en lugar de aparecer en la sección *Arts et Lettres* (Artes y letras), formó parte del apartado *Curiosités* (Curiosidades) (Morehead, 2011: 102). Esta clasificación avisaba de que estas prácticas no eran en absoluto identificadas como arte, sino como producciones extrañas, exóticas, más propias de un gabinete de curiosidades.

Dos años después de esta presentación del *Musée de la folie*, Paul Meunier, que ejercía también como doctor en Villejuif, publicó *L'art chez les fous* (El arte de los locos), una de las primeras ediciones dedicadas a este tipo de creaciones. Meunier, probablemente temeroso de las opiniones de sus compañeros de profesión, no sacó a la luz este libro bajo su rúbrica, sino que se ocultó tras el pseudónimo de Marcel Réja. Además, se cuidó de no emplear la expresión *obra de arte*, postulando que las perturbaciones psíquicas podían originar la aparición de una «actividad artística compleja» en la que el individuo se elevaba por encima de sus capacidades habituales, pero que en ningún caso conseguía igualar al artista académico. Su ensayo concluía asociando al loco con los niños, los salvajes y los prisioneros; grupos muy distintos y cuyas creaciones son tremendamente diversas, pero que han servido históricamente

3 Como se verá más adelante en este texto, algunos representantes del surrealismo y del expresionismo alemán supieron de la existencia de estas creaciones a través de las publicaciones de algunos doctores.

4 De forma más general, la labor de Jean Dubuffet, en cuanto al estudio y la revalorización de la alteridad, se podría remontar al Romanticismo y a su atención por la locura y por la infancia. Un interés que recorrió el siglo XIX hasta alcanzar a las vanguardias históricas desarrollándose entonces también una especial admiración por las creaciones de otros pueblos y culturas, por el arte *naïf* y por el arte popular.

Con el ánimo de no dilatar en exceso esta contextualización, el apartado siguiente se centrará en la conservación y en el estudio de las creaciones artísticas realizadas por aquellas personas consideradas enfermas mentales. Existen otros ámbitos afines al *art brut*, como pueden ser el arte infantil, el arte de otros pueblos y culturas, el arte popular o el arte *naïf*, que ejercieron una influencia notable sobre él, pero cuyo análisis excedería las pretensiones de este estudio.



Adolf Wölfli, *General view of the island Neveranger*, 1911. Fotografía: «Adolf Wölfli General view of the island Neveranger, 1911» por Wiccan Quagga bajo licencia CC0 1.0.

como constructos contrapuestos al hombre heterosexual blanco y sano que desde su discurso dominante los ha degradado e igualado.

Los trabajos de Meunier y de Marie en Villejuif dan indicios de un clima algo más propicio para la realización de este tipo de prácticas por parte de los internos, y de una mayor consideración de los especialistas que tomaron estas creaciones como objeto de estudio y conservación. Sin embargo, fueron aún casos aislados en los que, además, no existió una valoración artística como tal, sino, sobre todo, un interés clínico.

Una aproximación más novedosa en este sentido fue la del psiquiatra suizo Walter Morgenthaler, que publicó *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfli* (Un enfermo mental como artista: Adolf Wölfli) en 1921. Esta monografía versaba sobre Adolf Wölfli (Berna, 1864-Berna, 1930), internado en la clínica de Waldau (Berna) desde finales del siglo XIX. La práctica artística de Wölfli destacó por su monumentalidad. Durante su encierro gestó una autografía de cuarenta y cinco volúmenes, compuesta de unas veinticinco mil hojas repletas de dibujos y collages. El doctor Morgenthaler, testigo de esta labor minuciosa y constante, decidió consagrarle un estudio en cuyo título empleaba el término *artista* como signo de su reconocimiento y consideración.

Walter Morgenthaler también tuvo un papel fundamental en la conservación del arte de los enfermos mentales en Suiza. El Hospital psiquiátrico de Waldau albergaba la colección de la Sociedad Suiza de Psiquiatría, formada con las creaciones de algunos internos. Morgenthaler se implicó en el desarrollo de este conjunto y consiguió que otras instituciones psiquiátricas depositaran en Waldau este tipo de producciones. De esta manera fue conformando en Berna un pequeño museo, accesible solo a unos pocos especialistas, cuyo funcionamiento y presentación recordaban

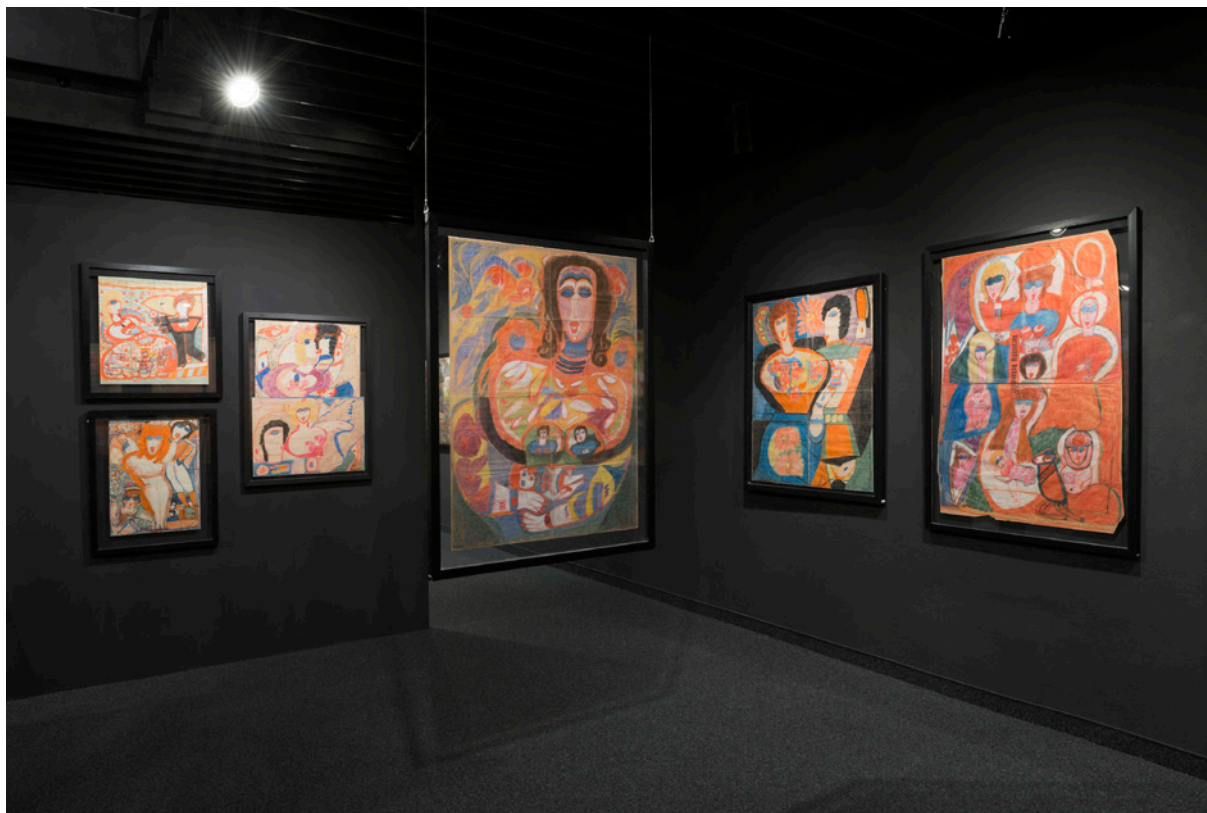
a una especie de gabinete de curiosidades⁵. El proyecto impulsado por Morgenthaler siguió desarrollándose a lo largo del siglo XX hasta constituirse como Psychiatrie Museum, actualmente dentro del circuito de los museos de la ciudad suiza.

El trabajo de Morgenthaler puede ponerse en paralelo con el del psiquiatra e historiador del arte alemán Hans Prinzhorn. En 1922, un año después de que la monografía de Wölfli saliera a la luz, Prinzhorn publicó *Bildnerei der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* (traducida al español en 2012 como *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*). Esta investigación analizaba con detenimiento las obras de los pacientes y establecía una clasificación de las mismas basándose en la identificación de una serie de pulsiones fundamentales. *Bildnerei der Geisteskranken* incluyó un gran número de imágenes y tuvo una influencia notable entre algunos artistas de las vanguardias históricas, como Paul Klee o Max Ernst, para quienes estas composiciones constituyeron una referencia y una fuente de inspiración (Cardinal, 1993: 104-107).

De forma similar a Morgenthaler, Prinzhorn no solo contribuyó a la revalorización del arte de los enfermos mentales con la publicación de su estudio, sino que, además, se implicó en el desarrollo de la colección del hospital donde trabajaba, en su caso, la Clínica psiquiátrica de Heildeberg. No obstante, cuando dejó de trabajar en esta institución, la iniciativa quedó paralizada y la mayor parte del conjunto permaneció acumulado en cajas, sin un control efectivo⁶. Más adelante, Rave Schwank retomó el proyecto y, en la actualidad, Prinzhorn Collection

5 El museo también recogía otra documentación valiosa de sus archivos y ciertos materiales empleados habitualmente en las clínicas como, por ejemplo, camisas de fuerza.

6 Parte de sus fondos fueron exhibidos en «Entarte Kunst» (Arte degenerado) (1937), una muestra donde el nazismo puso en paralelo las obras de vanguardia con las creaciones de enfermos mentales resaltando así el declive que creían que se había producido en parte del arte occidental (Barron, 1991).



Vista interior de la Collection de l'Art Brut, Lausanne, en la que se puede apreciar la obra de Aloïse Corbaz. Fotografía: Caroline Smyrliadis, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne. Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.

conserva alrededor de seis mil obras realizadas desde mediados del siglo XIX hasta 1940 por pacientes de diversas instituciones psiquiátricas.

Los esfuerzos de Prinzhorn y Morgenthaler fueron fundamentales para poner en valor el trabajo artístico presente en este tipo de creaciones. A pesar de que sus publicaciones y colecciones funcionaran aún como casos excepcionales, fueron la base de la que partió Jean Dubuffet que, al no ser un profesional de la psiquiatría, abordó estos autores y sus prácticas desde una óptica diferente, tratándolos plenamente como artistas y obras de arte, sin buscar una explicación médica, e introduciéndolos en las salas de exposiciones y en el entramado editorial de la crítica y de la historia del arte⁷.

⁷ Otros ejemplos serían el doctor Charles Ladame en Suiza o el británico Edward Adamson, considerado uno de los fundadores de la arteterapia.

Jean Dubuffet y su colección de *art brut*

Hasta los años cuarenta la dedicación de Jean Dubuffet al arte había sido intermitente. En su juventud había acudido a la Académie Julian en París, pero solo durante un breve periodo de tiempo, ya que después había preferido alejarse de los círculos académicos y formarse de manera autónoma. En 1924 abandonó la pintura para consagrarse al negocio familiar de los vinos y, aunque realizó algún acercamiento anterior, no retomó su carrera como artista hasta 1942. Esta vuelta al arte discurrió en paralelo a sus primeros contactos con el arte marginal de los *locos*, los médiums y otros autodidactas. Presentó su primera exposición en la Galerie René Drouin en 1944 y, un año después, emprendió junto a Jean Paulhan su viaje iniciático por Suiza conociendo de primera mano el arte que se escondía en sus hospitales psiquiátricos.

Esta incursión por diversas clínicas le sirvió para conocer las obras de algunas de las figuras más destacadas del *art brut* y núcleo de su colección: Aloïse Corbaz, Adolf Wölfli y Anton Müller. La finalidad de este primer viaje no era realizar adquisiciones, sino conocer estas prácticas, investigarlas y abordarlas en una publicación. No obstante, posteriormente, la desaparición y la clandestinidad a la que parecían avocadas estas creaciones, desatendidas por la historia del arte y por las instituciones artísticas, le llevaron a emprender esta tarea de recolección y conservación. Los contactos que estableció en 1945, mediados en parte por el escritor suizo Paul Budry, fueron fundamentales en el devenir de este proyecto.

En sus primeras reflexiones, Dubuffet vinculó el arte realizado en los psiquiátricos no solo con el de los médiums, los autodidactas y los prisioneros, sino también con el arte de otras culturas, el arte infantil y el arte popular. Sin embargo, esta noción inicial tan laxa del *art brut* fue después pulida en detrimento de estos últimos ámbitos que creía más cercanos a lo oficial y a la tradición. De esta manera, el arte popular, *naïf*, infantil y el realizado por otras culturas fueron excluidos de su colección principal. No obstante, siguió reconociendo en algunos de estos individuos y colectivos cierta singularidad, de modo que tejió en su discurso la posibilidad de un escalón intermedio, entre lo *brut* y lo *cultural*, que se materializó en una colección secundaria denominada *Neuve Invention* (Nueva Invención) (Thévoz, Roulin y Peiry, 1988)⁸. Estos cambios y variables en su concepción teórica se permeaban, por lo tanto, a la formación y a la estructuración de su colección, y el actual museo de Lausanne será heredero de estas divisiones y jerarquías.

8 Como se vio en la primera parte de este texto, Jean Dubuffet arremetía duramente contra el arte *cultural* que asociaba con lo aprendido, lo socialmente aceptado, lo valorado y lo fomentado. Ambas colecciones formaron parte de la donación de Jean Dubuffet a Lausanne y, aunque en secciones diferentes, todas se reúnen dentro del museo que lleva por nombre Collection de l'Art Brut. A lo largo de este texto, cuando hablamos de «colección de Dubuffet» nos referimos a ambas.

Otra reorientación importante de su pensamiento se produjo al extenderse el cuestionamiento de los conceptos de pureza y originalidad que Dubuffet asociaba a lo *brut*, haciéndose evidente la imposibilidad de escapar de esa cultura a la que el artista francés quería hacer frente. Finalmente, Dubuffet optó por presentar, en lugar de categorías estancos, dos *polos* opuestos, uno *brut* y otro *cultural*, de manera que las obras tendieran más a uno o a otro, pero sin ser posible zafarse completamente de la enculturación (Thévoz, Roulin y Peiry, 1988: 157). Esta visión posterior, más flexible, ha sido la continuada por sus seguidores, especialmente por Michel Thévoz, autor de la obra de referencia *Art Brut* (1975) y primer director del museo de Lausanne.

En cuanto a la instalación de la colección de Jean Dubuffet y a su devenir, su primer emplazamiento oficial fue el *Foyer de l'art brut* (Hogar del *art brut*) en el sótano de la galería René Drouin en París. Entre 1947 y 1948, este espacio acogió las obras de distintos autores y técnicas que se disponían sin ningún tipo de señalización. Ante el rápido crecimiento de los fondos, el editor Gaston Gallimard cedió un pabellón en la ciudad donde poder trasladarlos. Este nuevo emplazamiento se convirtió también en la sede de la recién constituida *Compagnie de l'art brut*, de la que formaron parte, entre otros, André Breton, Michel Tapié y Slavko Kopac, nombrado conservador jefe de la colección. La iniciativa se nutrió así de las aportaciones de nuevos compañeros, y las labores de búsqueda de nuevos artistas y de adquisición de obras se prolongaron durante los años siguientes.

Paralelamente, se sucedieron las exposiciones y las publicaciones que fomentaron el estudio y la difusión del *art brut*. No obstante, Dubuffet mantuvo una postura proteccionista respecto a la colección defendiendo que el *Foyer* debía permanecer en cierto secreto y penumbra, siendo visitado solo por unos po-

cos amigos e interesados⁹. Esta presentación entroncaba con los orígenes clandestinos de estas obras, pero su motivación fundamental era el temor a su normalización: a que la crítica, las instituciones y la historia del arte acabaran *engullendo* estas creaciones y a sus autores dentro de su maquinaria cultural¹⁰.

Tras estos años de actividad, la colección pasó a un segundo plano en los intereses de Dubuffet. En 1951 la compañía se disolvió y los fondos fueron trasladados a la residencia de Alfonso Ossorio en Long Island (Estados Unidos) donde gozaron de escasa difusión. Tras este paréntesis, en 1962, se expusieron algunas piezas en la galería Daniel Cordier y, poco después, retornaron a Francia. Dubuffet había adquirido recientemente una propiedad en París y la convirtió en la ubicación temporal de estas obras, procediendo de una manera reservada al permitir solo algunos accesos puntuales. Durante este periodo, reactivó también la Compagnie de l'art brut emprendiendo de nuevo la búsqueda conjunta de adquisiciones por diferentes países del mundo.

En 1967 se organizó una importante exposición de la colección del *art brut* en el Musée des Arts Décoratifs de París. Esta incursión en el museo puede resultar paradójica, ya que Jean Dubuffet renegaba de esta institución, acusándola de tradicional y elitista, y la contraponía a las creaciones espontáneas y marginales que él valoraba. Sin embargo, en este momento, enfocó la muestra como un ataque y una provocación al sistema del arte. Una forma de cambiar y dinamitar la institución desde dentro. El desarrollo de esta línea de acción explica en parte su donación en 1971 a la ciudad de Lausanne y su consiguiente mu-

sealización. Una cesión motivada también por el deseo de Dubuffet, que por aquel entonces rondaba los setenta años, de asegurar el futuro de este conjunto, considerando tanto su conservación y desarrollo, como su estudio y difusión.

El museo de la Collection de l'Art Brut

Ante el interés que empezó a mostrar Jean Dubuffet por donar su colección de *art brut*, varios Estados le presentaron sus propuestas. El Ministro de Cultura francés realizó un acercamiento en este sentido, ofreciendo el nuevo Centre Georges Pompidou como posible destino de las obras, pero la iniciativa resultó infructuosa (Peiry, 2006: 172). Finalmente, a través del conservador de arte suizo Michel Thévoz, inmerso en la preparación de su monografía sobre el *art brut*, Dubuffet entró en contacto con las instituciones helvéticas con las que acabaría formalizando esta donación. Un acuerdo que se produjo en gran parte gracias a la disposición mostrada por George-André Chevalla, quien se comprometió a tomar las medidas adecuadas para que el proyecto museológico y museográfico estuviera en consonancia con los deseos y las intenciones del autor francés.

Hay que destacar que estas piezas, cuya exhibición permanente al público había sido siempre rehusada, iban a presentarse ahora ante cualquier visitante. Aunque la palabra *museo* no formara parte del nombre de la entidad, se trataba de una musealización del conjunto y del *art brut*. Sin duda, esto refleja un cambio importante en el pensamiento de Jean Dubuffet: su proteccionismo cedía e inclinaba la balanza hacia el lado de la preservación y de la difusión. Ciertamente, imponía importantes cuestiones al proyecto que aseguraban la continuidad de sus ideas y postulados, armando a la entidad para intentar posicionarla como un elemento crítico y disonante respecto del panorama museal habitual, pero la recon-

⁹ Algunos de sus visitantes fueron, además de psiquiatras y especialistas en medicina, Jean Cocteau, Claude Lévi-Strauss y Pierre Matisse. No obstante, esta actitud de Dubuffet no impidió que se celebrase en 1949 una gran exposición con sus fondos en la galería René Drouin.

¹⁰ Este temor y estas precauciones seguirán latentes en la musealización de la Collection de l'Art Brut y en otras propuestas similares tanto coetáneas como actuales.



Vista interior de la Collection de l'Art Brut, Lausanne. En la zona central y en el lateral derecho, se pueden observar varias obras de Adolf Wölfli. Fotografía: Caroline Smyrliadis, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne. Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.

sideración de parte de sus antiguas posturas al crearse este centro es evidente. Ahora, más que renegar de la institución o dinamitarla, se iniciaba un proceso de reinención de la misma desde los márgenes.

En cuanto a la elección de la ciudad suiza, Dubuffet destacaba que no se trataba de una de las grandes capitales del arte y que, además, con este traslado, las colecciones regresaban a su *origen*: al país por el que realizó su viaje iniciático de 1945 y del que procedían buena parte de los fondos. La sede prevista era el castillo de Beaulieu, cuya construcción del siglo XVIII tuvo que ser restaurada y adaptada a las necesidades de la colección por los arquitectos Bernard Vouga y Jean de Martin¹¹.

11 Posteriormente, ha sufrido diversas reformas (1983, 1985, 2002 y 2005), sobre todo, orientadas a ampliar el espacio expositivo y las zonas de trabajo interno.

En 1976 abrió sus puertas al público con un montaje expositivo que permeaba la singularidad de las obras y enraizaba con las connotaciones y los atributos otorgados al *art brut*. Se trataba de una sucesión de salas por diferentes pisos, marcados por una tenue iluminación y una rotunda pintura negra en las paredes. Una ambientación que pretendía recrear el espacio íntimo en el que estos trabajos se habían gestado.

Michel Thévoz ejerció como primer conservador jefe de la colección, formada inicialmente por unas cinco mil piezas¹². Desde entonces, la -adquisición de obras ha sido constante, rondando en la actualidad las setenta mil e incluyendo nuevos autores que

12 Thévoz se encargó de la dirección del museo desde su apertura hasta 2001; a partir de entonces, le sustituyó en este puesto Luicienne Peiry y, desde 2011, Sarah Lombardi.



Vista interior de la Collection de l'Art Brut, Lausanne. Se pueden apreciar piezas de madera de Émile Ratier y Clément Fraise. Fotografía: Caroline Smyrliadis, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne. Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.

ya no han pasado el filtro de Jean Dubuffet. Es notable la variedad de prácticas artísticas que constituyen sus fondos, en los que tienen cabida las coloridas pinturas de Aloïse Corbaz, las muñecas de Morton Bartlett, las composiciones espiritistas de Fleury-Joseph Crépin, las esculturas-bricolaje de Auguste Forestier, los monumentales diseños de Agustin Lesage, las composiciones con conchas de Pascal-Désir Maisonneuve o el vestido de novia de Marguerite Sirvins.

La institución es heredera de la clasificación de Jean Dubuffet que distinguía entre *art brut* y *nueva invención* –aquel escalón intermedio entre lo *brut* y lo *cultural*–. Por lo tanto, conserva una sección denominada *Neuve Invention*, donde se incluyen creaciones de Gaston Chaissac o Friedrich Schröder-Sonnenstern, que es definida como:

Un conjunto de obras subversivas e inventivas (pinturas, dibujos, esculturas, creaciones textiles) realizadas por artistas en una posición delicada respecto del medio cultural regulado por las galerías y los museos. Los autores de «Nueva Invención» se desmarcan de la creación homologada, principalmente a través de los procedimientos estilísticos que ponen en práctica, los materiales que emplean o sus audaces elecciones iconográficas (Collection de l'Art Brut, Lausanne, 2020).

Además de la colección permanente, las salas albergan exposiciones temporales que se han ido sucediendo desde su inauguración. Se trata de proyectos donde tienen cabida tanto creadores *brut* que han gozado de una mayor difusión y estudio (Madge Gill, Adolf Wölfli, etc.), como autores más recientes (Judith Scott, Guy Brunet) o de latitudes más alejadas, por ejemplo, en *Art Brut du Japon, un autre regard*



Imagen que muestra parte del *Rock Garden* de Nek Chand. Fotografía: «Chandigarh Rock Garden 34» por Ijon bajo licencia CC BY-SA 4.0.

(Art Brut desde Japón, otra mirada) (2018). Asimismo, se han ido tejiendo investigaciones colectivas alrededor de alguna tendencia o aspecto común, como *Ecriture en délire* (Escritura en delirio) (2004), y se ha procurado el diálogo con otros centros en la órbita de lo *brut*: *Gugging* (1984), *Gugging: œuvres récentes* (Gugging: obras recientes) (1990) y *Creative Growth Art Center* (2016)¹³.

Las exposiciones celebradas avisan también del interés creciente por las arquitecturas y los jardines de esculturas realizados por autodidactas y emparentados con lo *brut*. Así, entre no-

viembre de 2005 y mayo de 2006, se pudo visitar «The Kingdom of Nek Chand» (El reino de Nek Chand), una muestra dedicada a este reconocido autor, artífice del *Rock Garden* en Chandigarh (India). Chand emprendió la construcción de este parque de esculturas de forma clandestina en 1958 y acabó consagrándose de por vida a esta labor, logrando que su *jardín* llegase a extenderse por ciento cincuenta mil metros cuadrados. También en esta línea arquitectónica-paisajística se programaron en la Collection de l'Art Brut: «Les bâtisseurs de l'imaginaire» (Los constructores de lo imaginario) (1976), «Richard Greaves, anarchitect» (Richard Greaves, *anarquitecto*) (2001), «Centenaire du Palais Idéal du Facteur Cheval» (Centenario del Palacio Ideal del Cartero Cheval) (2012) y «Art Brut XXL» (2019).

¹³ Desde noviembre de 2013, se realizan las Bienales del *art brut*, donde se explora la relación entre diversos artistas *bruts* y algún ámbito o referencia específico; en el caso de la edición de 2019, la temática central fué el teatro.

La Collection de l'Art Brut logra atraer a casi cuarenta mil visitantes de media al año y cuenta con servicios y actividades propias de un museo: visitas guiadas, organización de conferencias, edición de catálogos y publicaciones especializadas, una librería, un centro de documentación, etc.¹⁴. No obstante, no ha perdido el carácter reivindicativo y disidente con el que Dubuffet vigorizaba el conjunto y sus responsables han seguido entendiéndolo y definiéndolo como una especie de «anti-museo» (Peiry, 2006: 177). En 1995, su director, Michel Thévoz afirmaba que:

Poner el Art Brut, es decir, el arte verdaderamente pobre, en el museo, recompensarlo además con los últimos perfeccionamientos técnicos de conservación y de seguridad, era una incongruencia, desde luego, un poco como introducir a un vagabundo en un palacio, pero una incongruencia provocadora que, bien lejos de 'recuperar' el Art Brut, volvía a poner el museo en crisis, haciendo reflexionar al visitante, es decir, al hombre del común, sobre las virtualidades antropológicas de la expresión a las que la enculturación le había llevado a renunciar (Thévoz, 1995: 67).

Este cariz subversivo, patente en las palabras de Thévoz, ha sido continuado por otras iniciativas, como La Fabuloserie. Sin embargo, esta línea de acción no ha sido la única, también se han efectuado otros tipos de recuperaciones que afrontan la difusión y la musealización de las creaciones en la órbita de lo *brut* desde otras perspectivas.

Una panorámica sobre otras colecciones *bruts*¹⁵

Alain Bourbonnais había abierto el *Atelier Jacob* (Taller Jacob) en París, en 1972, enca-

¹⁴ Dentro de las actividades organizadas, se aprecia una atención especial hacia los públicos infantiles y juveniles que se pone de manifiesto en las visitas y talleres específicos, vertebrados por un énfasis en la creatividad y el sentido lúdico de la práctica artística.

¹⁵ Se han realizado algunos intentos de mapeo de este tipo de centros, aunque orientados a la guía de lectura útil y rápida (Maizels, 2009).

minándose al coleccionismo del *art hors-les-normes* (arte fuera de las normas) –un término acordado con Dubuffet ya que este último quería reservar el calificativo de *brut* para su propia colección–. Diez años después, cerró el taller e inauguró La Fabuloserie, un museo en la región de Dicy (Francia) realizado por él mismo. Este espacio cuenta con dos áreas diferenciadas: la *casa-museo* y el *jardín habitado*. El primero de ellos destaca por la extrañeza de su arquitectura, que genera una estructura laberíntica y fantástica. El segundo, posibilita la disposición de piezas escultóricas de gran tamaño creadas por *habitants-paysagistes* (habitantes paisajistas) para sus jardines¹⁶.

Como se mencionó al abordar las exposiciones temporales de la Collection de l'Art Brut, el ámbito de la arquitectura y de los jardines escultóricos en la órbita de lo *brut* es un campo de estudio que goza de un interés creciente. No obstante, por regla general, estos entornos no son exhibidos fuera de sus emplazamientos habituales al tratarse, no de obras individuales, sino de conjuntos cuyas piezas cobran sentido al presentarse juntas y en la ubicación para la que fueron ideadas; además de que su tamaño, llegando a incluir la propia casa o áreas muy extensas, complican esta tarea. Sin embargo, aunque muchos de estos jardines y arquitecturas hayan sido convertidos en lugares de especial protección por las administraciones –el Palacio ideal de Ferdinand Cheval sería el mejor ejemplo de este tipo de reconocimiento–, la mayoría sufren un deterioro y expolio constante una vez que sus artífices fallecen. En este sentido, la labor de La Fabuloserie en la conservación y la difusión de este tipo de patrimonio es vital. Una tarea que parece también estar emprendiendo la Collection de l'Art Brut al haber incluido algunos trabajos de Nek Chand entre sus fondos.

¹⁶ Bajo la fórmula *habitants-paysagistes*, empleada habitualmente en el ámbito francófono, se engloban los jardines de esculturas realizados por autodidactas cuyas obras lindan con el bricolaje y la arquitectura (Lassus, 1975; Lassus, 1977).

La Fabuloserie fue descrita por Jean Dubuffet como un *anti-Beaubourg*, enfrentándola así al Centre Georges Pompidou. Su catálogo reafirma esta actitud contestataria: el prólogo de Michel Ragon sostiene que estas creaciones son para sus artífices «una manifestación contracultural en relación a la civilización pequeño burguesa en la que la mayoría de ellos son obligados a ejercer sus actividades cotidianas», añadiendo que «están entre los escasos artistas en nuestra sociedad mercantilista que justifican todavía la función del arte» (Ragon, 1993: 21). Este autor subraya la gratuidad desde la que actúan estos artistas, mostrando un desinterés por lo comercial y por lo establecido, haciendo brotar sus obras de la motivación personal, pulsional, por crear.

Paralelamente a La Fabuloserie, en el contexto francés, han ido forjándose otras propuestas: el Musée de la Création Franche, en Bègles, que dentro de esta creación *franca* (honesta) incluye el *art brut*, el arte *naïf* y, de forma más general, el arte singular; la Galería abcd en Montreuil, surgida a partir de la colección de Bruno Decharme; Halle Saint Pierre, en París, que desde la exposición de 1995 «Art Brut et Compagnie, la face cachée de l'art contemporain» (*Art brut* y compañía la cara oculta del arte contemporáneo) ha albergado distintas muestras temporales en la órbita de lo *brut*, y la colección de L'Arcine, constituida en los años ochenta por Michel Nedjar, Madeleine Lommel y Claire Teller. Este último conjunto fue objeto de donación al Musée d'art moderne Lille Métropole en 1999.

Este museo, ahora denominado Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (LaM), articula desde una óptica nueva la inclusión de obras *bruts* en las instituciones. Otros centros de arte contemporáneo, a raíz del reconocimiento creciente de este tipo de producciones, han ido adquiriendo obras destacadas relacionadas con el *art brut* o el *outsider art*, como es el caso del MoMA, el Metropolitan Art Museum, el Cen-

tre national d'art et de culture Georges-Pompidou o el Smithsonian American Art Museum. Mientras que LaM, no solo ha incorporado un importante fondo de *art brut*, sino que ha empleado este término como parte del nombre de la entidad, y ha propuesto un planteamiento diferente en el que estas creaciones dialogan y conviven en su exposición permanente con autores y movimientos reconocidos, promoviendo los acercamientos y las conexiones. Por lo tanto, lejos de construir un espacio cerrado y distante para lo *brut*, lo hace entrar de lleno en el contexto artístico contemporáneo situándolo en relativa igualdad de condiciones, desdibujando sus límites y categorías.

Prosiguiendo esta rápida panorámica, se hace evidente la proliferación, durante las últimas décadas, de centros dedicados a este tipo de arte por la mayoría de los países europeos: Art et Marges Museum en Bruselas, Moscow Museum of Outsider Art, Museum of Naïve and Marginal Art en Jagodina (Serbia), Safnasafnid (The Icelandic Folk and Outsider Art Museum, Islandia), Musgrave Kinley Outsider Collection (desde 2010 incluida en la Whitworth Art Gallery de Manchester), Kunsthaus Kannen en Munich, Museum im Lagerhaus de St. Gallen (Suiza) y Outsider Art Museum en Ámsterdam (vinculado al Hermitage), entre otros.

En este breve recorrido por el contexto europeo no se puede obviar el Art Brut Center Gugging. La colección de su museo parte de las experiencias llevadas a cabo en el Hospital psiquiátrico Maria Gugging, ubicado cerca de Viena, que desde los años ochenta ha potenciado la creación artística de sus pacientes al proporcionarles un espacio privilegiado donde alojarse y dedicarse de forma libre al arte, sin talleres ni horarios: la Haus der Künstler (Casa de los artistas). Su fachada fue decorada por sus artistas-habitantes y se contrapone a la imagen del resto del hospital. Hay que destacar que, dentro del ideario de Gugging, se aboga por que los autores exhiban sus obras



Fachada de la Haus der Künstler (Casa de los artistas) en Gugging. Fotografía: «Haus der Künstler Ostfassade» por Fundación privada - Artistas de Gugging (Privatstiftung - Künstler aus Gugging) bajo licencia CC BY-SA 4.0.

y puedan venderlas y cobrar por ellas. Más recientemente, el centro ha incorporado el taller Gugging, un espacio abierto a cualquiera que desee explorar la práctica artística.

En cuanto a Estados Unidos, también en este país ha emergido una cantidad considerable de propuestas, sobre todo desde los años noventa, entre ellas: Intuit (The Center for Intuitive and Outsider Art), American Visionary Art

Museum y Grassroots Art Center. Además, otros museos dedicados al arte popular han ido incluyendo obras *outsider*, como es el caso del American Folk Art Museum de Nueva York, que cuenta desde 2001 con el Henry Darger Study Center. Asimismo, en la estela de Gugging, se encuentra el Creative Growth Art Center de Oakland, dedicado a personas con necesidades especiales a las que provee de

un espacio donde poder dedicarse a la práctica artística, fomentando también su exposición y facilitando su venta.

Otros países y continentes también podrían incluirse en este itinerario por el mundo *brut* y *outsider*: Arts Project Australia, Museo Bispo do Rosario (Brasil), Borderless Art Museum NO-MA (Japón), etc. Por lo tanto, es evidente que, desde la apertura de la Collection de l'Art Brut en Lausanne, se ha producido un aumento considerable de centros dedicados a la conservación y a la difusión de obras afines a lo *brut*. Entidades entre las que se suelen urdir estrategias de cooperación comunes, reconociéndose como aliados disidentes. No obstante, sigue habiendo territorios en los que estas propuestas aún no han frugado con determinación, por ejemplo, el caso español, donde la difusión de este tipo de obras se ha tenido que limitar a las exposiciones temporales, al ámbito editorial y a los artículos en publicaciones periódicas y páginas web¹⁷. Por lo tanto, aunque la operación puesta en marcha por Jean Dubuffet para sacar a la luz estas creaciones partió de un contexto terriblemente más aciago y precario, en la actualidad, una gran cantidad de conjuntos singulares se siguen encontrando en una clara situación de riesgo de desaparición. Asimismo, a pesar de que en varios países se aprecia una paulatina toma en consideración de estas prácticas, las iniciativas existentes, generalmente, no cuentan con los recursos ni con los apoyos adecuados para lograr la consecución efectiva de sus fines.

Ante la musealización del *art brut*

Guillermo Solana planteaba en 2006 una problemática que ha estado latente desde que

Jean Dubuffet iniciara su colección y a la que la musealización de estas prácticas artísticas ha de hacer frente:

Una cuestión que me inquieta es saber hasta qué punto este interés, surgido como decía a principios del siglo xx, no distorsiona el fenómeno mismo del art brut. Es decir, el hecho de que observemos el art brut desde la tradición del arte instituido, ¿en qué medida lo transforma o incluso lo falsifica? (...) Es una paradoja recurrente: la historia del arte y las instituciones artísticas y culturales se sienten atraídas por esta otredad –que tan apropiadamente representa el art brut– pero, al mismo tiempo, con esa atracción corren el riesgo de hacer desaparecer el fenómeno o de distorsionarlo gravemente (Barja, Fauchereau y Solana, 2006: 81).

No se trata de una polémica nueva, es la misma que acontece a raíz del interés por las creaciones de sociedades tildadas de *primitivas* o cuando se produce la inclusión de ejemplos de notable ascendencia provocativa, incluso vandálica o callejera, en los centros de arte contemporáneo. Esta paradoja de la revalorización que, a la vez que favorece la conservación, el estudio y la reflexión, mitiga el efecto crítico, incluso subversivo, de ciertas obras, es un asunto clave y especialmente apreciable en el devenir de la colección de Jean Dubuffet.

El artista francés reflexionó sobre este punto y fue variando su postura de modo que, aunque reacio a la consagración oficial del *art brut*, acabó inclinándose del lado de la balanza en el que la supervivencia y el conocimiento de estas obras prevalecían. En las páginas de este artículo, se han visto algunas líneas de acción: la de la Collection de l'Art Brut y La Fabuloserie, optando por ejercer como contrapuntos, más distantes de los centros (sin que un alejamiento total sea posible); la de los espacios que, de forma más general y más apegados a la estructura del museo tradicional, se consagran a lo popular y a lo visionario como una oda a la creatividad de

17 Algunas de estas exposiciones son: «Visiones paralelas: artistas modernos y arte marginal» (MNCARS, 1993), «La Colección Prinzhorn: trazos sobre el bloc mágico» (MACBA, 2001), «Art Brut: genio y delirio» (Círculo de Bellas Artes, 2006), «Mundos al descubierto» (Fundación La Caixa, 2006), «Jeanne Tripiet: creación y delirio» (La Casa Encendida, 2018) y «El ojo eléctrico» (La Casa Encendida, 2019).

los seres humanos; la de los museos de arte contemporáneo en los que obras afines a lo *brut* comienzan a formar parte de sus fondos, o el caso de Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, marcado por una propuesta clara de acercamiento y diálogo.

Todas estas líneas de acción, por supuesto más complejas y difusas, y otras, algunas de las cuales se podrían atisbar con un análisis más exhaustivo, forman parte de esta panorámica cambiante en la que se reinventan las instituciones. La cuestión ya no es tanto derribarlas, como se desprendía de las insinuaciones iniciales de Dubuffet, sino imaginarlas y construirlas; poner en pie otros museos posibles y alterar y transmutar los existentes.

En el abanico de tácticas que se ha podido perfilar se hace patente cómo sus responsables han decidido, como finalmente hizo Dubuffet, no inclinar la balanza hacia el abismo de la desaparición y del descrédito. Muy al contrario, sus estrategias están determinadas a enriquecer el mapa de lo que entendemos por museo y por creación artística ya que un arte sin los *otros*, sin lo excluido y lo infravalorado, ofrece solo una mirada cíclope, medio ciega. No obstante, aunque estas tareas de inclusión puedan llegar a ser permanentes y siempre inconclusas, serán también reformulaciones encaminadas a desdibujar continuamente las fronteras, a construir entidades polimorfas, gabinetes y laboratorios para el tránsito y la reflexión crítica.

Por lo tanto, a pesar de los peligros que, de cara a la normalización y a la neutralización de su capacidad subversiva, suponga sacar a la luz y conservar estas obras, los proyectos que recorren estos caminos nos ayudan a conocer y a comprender mejor nuestros entornos pasados y presentes. Mientras que relegar al olvido y a la invisibilidad es una opción que lacera y distorsiona nuestra imagen de las prácticas artísticas, reinventar las instituciones y los centros de arte desde estos enfoques

supone apostar por una panorámica más completa y compleja, más diversa y poliédrica.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- BARJA, Juan; FAUCHEREAU, Serge y Guillermo SOLANA (2006) «Art brut, el arte como compulsión: coloquio Barja, Faucherau, Solana», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 3: 81-85.
- BARRON, Stephanie (1991) «*Degenerate Art*» *The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- CARDINAL, Roger (1972) *Outsider Art*, London: Studio Vista.
- (1993) «El surrealismo y el paradigma del sujeto creador», en TUCHMAN, Maurice y Carol S. ELIEL (eds.) (1993) *Visiones paralelas: artistas modernos y arte marginal*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 94-117.
- CÍRCULO DE BELLAS ARTES (2006) *Genio y delirio: Colección de art brut de Lausana*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- COLLECTION DE L'ART BRUT LAUSANNE (2020) *Neuve Invention*. Disponible en: https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteurs/neuve-invention [Fecha de consulta 24/08/2020]
- DUBUFFET, Jean (1967-1995) *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris: Gallimard, 1-4.
- (1973) *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris: Gallimard.
- (2004) *Biografía a paso de carga*, Madrid: Síntesis.
- HELLER, Reinhold (1993) «Los antiguos del expresionismo», en TUCHMAN, Maurice y Carol S. ELIEL, (eds.) (1993) *Visiones paralelas: artistas modernos y arte marginal*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 78-93.
- LASSUS, Bernard (1975) *Bernard Lassus: paysages quotidiens, de l'ambiance au démesurable*, Paris: Etablissement public du Centre Beaubourg.
- (1977) *Jardins imaginaires*, Paris: Presses de la Connaissance.



Vista interior de la Collection de l'Art Brut, Lausanne. Podemos ver el vestido de novia de Marguerite Sirvins y tintas de Laure Pigeon. Fotografía: Caroline Smyrliadis, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne. Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.

MAIZELS, John (ed.) (2009) *Outsider Art Sourcebook*, London: Raw Vision.

MARIE, Auguste Armand (1905) «Le Musée de la folie», *Je sais tout*, 15 octobre, 9: 353-360.

MOREHEAD, Allison (2011) «The Musée de la folie: collecting and exhibiting chez les fous», *Journal of the History of Collections*, 23, 1: 101-126.

MORGENTHALER, Walter (1984) *Madness and Art: The Life and Works of Adolf Wölfli*, Lincoln: University Nebraska Press.

PEIRY, Lucienne (2006) *L'art brut*, Paris: Flammarion.

PEIRY, Lucienne (Dir.) (2012) *Collection de l'Art Brut*, Lausanne: Collection de l'Art Brut.

PRINZHORN, Hans (2012) *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*, Madrid: Cátedra.

RAGON, Michel (1993) *La Fabuloserie: Art hors les normes*, Dicy: La Fabuloserie.

RÉJA, Marcel (2000) *L'art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*, Paris: L'Harmattan.

THÉVOZ, Michel; ROULIN, Geneviève y Lucienne PEIRY (1988) *Neuve Invention: collection d'œuvres apparentées à l'art brut*, Lausanne: Publications de la Collection de l'Art Brut.

THÉVOZ, Michel (1995) *Requiem pour la folie*, Paris: La Difference.

— (2001) *Collection de l'Art Brut Lausanne*, Zurich: Institut suisse pour l'étude de l'art-Genève.

Recibido el 14 del 9 de 2020

Aceptado el 3 del 11 de 2020

BIBLID [2530-1330 (2020): 56-73]



Casas Colgadas, que albergan el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Fotografía: cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español.

ESPACIO DOMÉSTICO, ABISMO Y EXPERIENCIA ESTÉTICA: EL DISEÑO DEL «MUSEO DE LAS CASAS COLGADAS» DE CUENCA

DOMESTIC SPACE, ABYSS AND AESTHETIC EXPERIENCE: THE DESIGN OF «CUENCA'S HANGING HOUSES MUSEUM»

José Luis Panea
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen El Museo de Arte Abstracto Español, inaugurado en 1966, es el primer centro de arte contemporáneo de iniciativa privada en España. Localizado en Cuenca, una pequeña capital de provincias, y fundado por artistas, supuso una descentralización del tejido cultural del momento y la reactivación del centro histórico de la ciudad al emplazarse en su principal reclamo turístico, sus famosas «casas» (de ahí el popular apelativo «Museo de las Casas Colgadas»). El proyecto concedió una importancia inusitada a la convivencia entre obra y espacio expositivo, favoreciendo una experiencia estética íntima en las distintas estancias del edificio junto a las vertiginosas vistas de la peculiar geografía de una ciudad tallada en la roca. Analizando su historia, desentrañaremos las poéticas de esta imbricación entre arquitectura, arte y paisaje, la cual ha hecho de este un Museo reconocido internacionalmente.

Palabras clave Espacio doméstico, abismo, experiencia estética, museo, Casas Colgadas, arte abstracto, Cuenca.

Abstract The Museum of Spanish Abstract Art, which opened in 1966, is the first privately-owned contemporary art center in Spain. Located in Cuenca, a small provincial capital, and founded by artists, it brought about a decentralisation of the cultural fabric at that time and a reactivation of the historical city center, as it became its main tourist attraction — its famous «houses» (hence, the popular epithet «Cuenca's Hanging Houses Museum»). This project gave an unusual amount of relevance to the coexistence between the artwork and the exhibition space. It also favored an intimate aesthetic experience in its different rooms together with the vertiginous views of the peculiar geography of a city carved on the rock. By looking into its history, we will unravel the poetics of this blend of architecture, art and landscape, which has driven a growing number of visitors to the Museum in recent years.

Keywords Domestic Space, Abyss, Aesthetic Experience, Museum, Hanging Houses, Contemporary Art, Cuenca.

Introducción

En un viaje «ni demasiado corto ni demasiado cómodo» (Ramírez de Lucas, 1967: 35) se inició una de las páginas más insólitas de la museología contemporánea. Cuenca, por aquel entonces una sencilla, solitaria y agreste capital de provincias de cierto carácter «insumiso» (Bolaños, 2006: 44), se postuló como candidata a albergar el proyecto que el pintor Fernando Zóbel llevaba años gestando: un lugar para exponer su colección de pintura abstracta. Su intención no era propiamente crear un museo, sino disponer de un espacio amplio, abierto ocasionalmente al público, donde reunir a sus amigos artistas rodeados de la pintura abstracta del momento y que fuera también su vivienda particular. Tras años contactando con la vanguardia del momento así como adquiriendo un importante número de obras –sin apenas espacio ya en su apartamento para ellas–, emprendió tan utópica empresa.

Buscaba una ciudad próxima a Madrid, cerca de los principales circuitos culturales pero lejos del bullicio de la metrópoli. Rechazada Toledo al no encontrar espacio disponible, su amigo Gustavo Torner le comentó que en ese momento las Casas Colgadas de Cuenca se estaban remodelando para albergar un posible Museo de Etnología e incluso una residencia de artistas. Junto a la galerista Juana Mordó, quien le acompañó desde Madrid en el peculiar viaje antes referido, visitó el inmueble y el entusiasmo inmediato de Zóbel al ver las casas confirmaría este como el destino de su proyecto, «por su valor histórico y patrimonial» (Galisteo Espartero, 2013: 22), pero sobre todo por su ubicación, con las vistas a la hoz del río Huécar, en pleno abismo: una imagen sublime, rica en matices, en sintonía con el arte que iba a exponer. Había nacido el primer museo de arte contemporáneo de España de iniciativa privada, adelantándose incluso a los dos centros culturales por excelencia del país, Barcelona y Madrid.

Breve historia de las casas

En su pormenorizada historia de las «Casas Colgadas», Pedro Miguel Ibáñez (2016: 229), constata que, aunque dicha denominación es relativamente moderna pues comienzan a ser llamadas así en 1920 se trata de un complejo arquitectónico construido hacia 1469, siendo su representación más antigua un dibujo de Anton van den Wyngaerde, titulado *Cuenca desde la hoz del Huécar*, de 1565. Resulta imposible entender la relevancia de las casas sin atender a su ubicación, al borde de uno de los precipicios más icónicos y representados en pinturas, fotografías y postales a nivel nacional e internacional. Sobre los dos cañones kársticos encajados ya en el Cuaternario mediante erosión lineal por el río Huécar y Júcar, se halla una ciudad tallada en la roca, en unas paredes de piedra que ascienden en vertical. Su protección ante posibles invasiones en una posición estratégica entre La Mancha y el valle del Ebro obligó a los árabes a ocupar dicho espacio, fundando la ciudad hacia el 784 d. C. (Troitiño Vinuesa, 1984: 12). Con el aumento de población tras la Conquista cristiana en 1177, el crecimiento de la urbe se veía limitado al poco suelo disponible. Por tanto, las construcciones hubieron de desafiar la gravedad apurando los bordes de los cañones (también denominadas *hoces*), y erigiéndose a su vez hacia arriba, con edificios de hasta doce pisos –los así llamados «rascacielos» de Cuenca (Ibáñez, 2016: 124)– y sus tan característicos «pontidos» –unión del primer piso de dos casas situadas enfrente cubriendo de este modo la calle y convirtiéndola en un pequeño pasadizo (33)–. Por ello, el concepto de «límite» en tanto espacio habitable (Trías, 1991: 18) está ya en la génesis de la propia historia de Cuenca.

Las «casas» son un conjunto formado por cuatro viviendas anexas que a menudo compartieron ocupantes. Desde la fachada de en-



Las Casas Colgadas, hacia 1905 (izqda.) y después de la remodelación de 1966 (dcha.). Elaboración propia a partir de las fotografías cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español.

trada al Museo podemos diferenciarlas fácilmente. En primer lugar, la Casa de la bajada de San Pablo, al oeste, es decir, la casa que da al puente de San Pablo bajando por el famoso «pontido». En segundo lugar, la Casa del centro, más estrecha, que queda a su derecha y que se llamaba «del centro», pues antes quedaba en el espacio central del Museo antes de la ampliación. En tercer lugar la Casa de los escudos de Cañamares, que es la más representativa, ya que durante el Medievo fue ocupada por una serie de personajes ilustres como el bachiller de Cañamares, como se atestigua en los escudos de algunas de sus paredes. Esta es la «casa» con mayor número de elementos arquitectónicos antiguos, como el mural gótico, la capilla o la escalera isabelina (Ramírez de Lucas, 1967: 36). Por último la cuarta casa, al este, y la más grande, es la de la ampliación de 1978, que formaría parte del conjunto museístico pero tardíamente. Todas tienen una planta baja y dos pisos, e incluso sótano y desván, pero los numerosos desniveles –salvados

de forma heterogénea tras la unificación para respetar la originalidad de los espacios– nos permiten diferenciar a simple vista estos pisos, de ahí su carácter laberíntico.

Lo que le valió a estas casas su calificativo de «colgadas» fueron los balcones en voladizo que dan al precipicio, a la hoz del Huécar, siendo su mayor atractivo, «la estampa identificativa de la ciudad» (Lorente Lorente, 1998: 303). Construidos en el siglo XVI, como atestiguan los dibujos de van den Wyngaerde, estos balcones fueron llamados popularmente «colgados» o «volados», en ocasiones también «nidos» (Ibáñez, 2016: 228), debido al contraste con la abrupta naturaleza en la que se apoyan, un promontorio de unos 1170 metros sobre el nivel del mar (García Marchante, 2003: 182). Pero su historia tiene sus luces y sus sombras. Si en el siglo XVI la ciudad se benefició de la pujante industria textil y ganadera, con su hundimiento durante el siglo XIX y la Guerra de la Independencia (1808-14), comienza a arruinarse. Pese a ser ocupadas las casas por personas pudientes, su fachada

mostraba unas construcciones humildes y pintorescas, precisamente por ello desafiantes ante la naturaleza. Pero también por ello, sus materiales acabarían pereciendo y la falta de medios afectó a su mantenimiento. La pérdida del poder adquisitivo de sus dueños, que se fueron sucediendo a veces de forma conflictiva, hizo inviable cualquier remodelación. La falta de recursos y los desacuerdos municipales las abocó casi a su destrucción. Por ello, comienzan a adquirir interés –principalmente desde el ámbito intelectual– voces que clamaban por la protección de semejante vestigio de la arquitectura popular (Ibáñez, 2016: 229).

Con la idea de monumentalizar el conjunto, solo muy tardíamente fueron parcialmente derruidas, al igual que parte de sus interiores. El proyecto, llevado a cabo por el arquitecto Fernando Alcántara en 1927, pese a que salvó las casas, resultó un «pastiche» ya que reemplazó los sencillos balcones por unos miradores en madera techados cuya planta hacía forma de zigzag en uno de sus extremos (Ramírez de Lucas, 1967: 36). Su majestuosidad exagerada contrastaba con la sencillez de las fachadas de alrededor, aportando un toque incluso oriental y teatral que parecía traicionar cualquier intento de recuperación de la arquitectura tradicional (Ibáñez, 2016: 269). Y estos son los balcones que nos han llegado a día de hoy en mayor medida. «Moderno chalet (...) ayuno de todo interés», «cosilla de confitería», «gigantesca veleta», «hotelito volado... que quiere recordar un poco las construcciones de la China y el Japón», fueron algunos de los calificativos lanzados por aquel entonces, destacando las palabras del poeta Federico Muelas: estas casas, «antes sencillas, humildes, impávidas, y casi tímidas, convertidas tras la poco afortunada restauración en una balandronada arquitectónica, desafiante y exótica» (267-268).

Tras la polémica, durante casi treinta años las obras quedaron paradas, con avances muy lentos que no terminaron de resolverse

hasta su impulso final en los cincuenta. A ello se suma el hecho de que la ciudad alta experimentara una serie de condiciones adversas, como «descenso demográfico, turistización y utilización lúdica, pérdida de funciones tradicionales, proliferación de residencias secundarias, expansión de la hostelería, e infrautilización de antiguos edificios religiosos» (Aparicio Guerrero y Espejo Martín, 2019: 199). Pero en 1956 el arquitecto Eduardo Torrallas trata de conciliar lo ya construido regresando en lo posible a la fachada original. Si bien ya nada se podía hacer con la balconada de Alcántara, coincidente con la Casa de la bajada de San Pablo, sí se pudo restaurar parcialmente la Casa del centro y la de los escudos de Cañamares. Rodrigo Lozano de la Fuente, el «alcalde poeta» (Lorente Lorente, 1998: 303) daría «el impulso definitivo en dos sub-fases hacia 1961 (...) junto al arquitecto Francisco León Meler, quien delega la dirección de la obra en Alejandro Blond» (Ibáñez, 2016: 287-289). Y es en este punto donde aparece la figura de Fernando Zóbel.

El proyecto de Zóbel y la situación de la pintura abstracta en España

El «peripatético y cosmopolita» (Thompson Goizueta, 2019: 7) pintor y coleccionista de arte Fernando Zóbel, formado en Harvard, antes de su llegada a Madrid había sido director honorario del Museo de Manila. Quienes le conocieron hablan de su talante abierto, su personalidad inquieta, y su espíritu colaborador, así como de la buena sintonía mantenida con el alcalde Rodrigo Lozano. Su relación facilitó las cosas al inicio de la vida del Museo; de hecho, Zóbel calificó la actitud del máximo dirigente municipal como un «gesto de auténtico valor político» (Soriano, 2010: min. 25:12), pues en pleno franquismo el arte contemporáneo era despreciado por su voluntad



Montaje de algunas de las obras en la entrada al Museo. Fotografía de Eric Schaal, *A New View on the Cliff* (publicada en la revista *TIME*, 1966), cortesía de Eric Schaal.

crítica, a pesar del éxito que la pintura de la generación de los cincuenta cosechaba en el extranjero. Esta peculiar historia se asemeja a la del creador del Museo de Vilafamés, el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, persona de izquierdas, quien trabajó de forma fructífera con un alcalde de distinta procedencia –Vicente Benet Meseguer–, fundando dicho museo en 1972. Tanto Cuenca como Vilafa-

més serían dos ejemplos únicos en la historia de los museos españoles.

Los trámites del alquiler del Museo fueron un proceso ágil comparado a las dilatas gestiones de los años anteriores. Por ello es tan significativo, como prueban las escrituras del contrato de alquiler, que el objetivo del Ayuntamiento con la fundación del centro fuera «elevant el nivel cultural de los habitantes

de Cuenca» (Ibáñez, 2016: 320). En este sentido, la otra figura clave fue la del conquense Gustavo Torner, «ingeniero de profesión, y arquitecto de vocación», quien possibilitó el encuentro entre alcalde y artista (Galisteo Espartero, 2013: 51). La «voluntad por parte de los propietarios» coincidió así con la «disponibilidad» del espacio (Aparicio Guerrero y Espejo Martín, 2019: 193) y la delimitación de un proyecto claro: para Zóbel lo primero era empezar por la colección y después encontrar el edificio. El enclave tan significativo de las casas con sus vistas entroncaba plásticamente con unas obras que tenían en su núcleo la relación con los elementos, con la materia. Se trataba además de un museo de «carácter monográfico», limitado a la abstracción española protagonizada por artistas jóvenes de reputación internacional (Vicent Galdón, 2010: 125).

«Un gentío reducido pero constante reaccionaba de modos muy diferentes ante la violencia de un arte tan desconocido en España: curiosidad, respeto, desdén y el disgusto ante un arte tan ignoto y difícil de entender» (Bolaños, 2006: 37). Era el arte del momento, un arte comprometido con

una nueva realidad: la (...) de la superficie terrestre vista desde los aviones, (...) del mundo microscópico y (...) astronómico; temáticas que nunca habían sido objeto pictórico por la sencilla razón de que nunca se habían producido los veloces y grandes aparatos voladores, la técnica revolucionando el vivir, la manera de ver el mundo infinitamente pequeño y el infinitamente grande. Todas las conquistas (...) forzosamente tenían que impresionar al artista (...) La experimentación, base de la ciencia, alcanzó también al arte (Ramírez de Lucas, 1967: 38-39).

Si bien Dalí o Picasso gozaban de éxito internacional, la generación de pintores abstractos, con «una calidad equiparable a la del informalismo europeo o el expresionismo neoyorquino» (Bolaños, 2006: 43), aunque tenía repercusión fuera de nuestras fronteras,

al volver a casa apenas era reconocida. Si ya en el MoMA comenzaban a celebrarse exposiciones como la de 1960 «New Spanish Painting and Sculpture» (Thompson Goizueta, 2019: 6), las instituciones españolas «centraban los esfuerzos en las necesidades inmediatas, tales como el alojamiento, la instrucción, las infraestructuras» (Bolaños, 2006: 38), por tanto el arte –y un arte tan alejado de los intereses del Régimen– resultaba secundario. Más en una ciudad pequeña, aislada y empobrecida.

No obstante, los trámites siguieron su curso y el 1 de julio de 1966 tuvo lugar la inauguración del Museo, un Museo de artistas donde la calidad de las obras era la única protagonista, de hecho no se admitían donaciones para preservar el criterio e independencia del proyecto (Soriano, 2010: min. 41:10). En vistas de la expectación que estaba causando el Museo, «abrazando la abstracción» el Régimen quiso mostrar una relativa «modernización» pues al fin y al cabo la abstracción no suponía una «politización explícita» (Thompson Goizueta, 2019: 13) como lo podía ser el arte figurativo. De hecho, unos meses antes, el 5 de febrero de 1966, incluso el entonces ministro Manuel Fraga visitó Cuenca para inaugurar el restaurante anexo al Museo. Aprovechó para, incidentalmente, ver el proyecto zobeliano y, maravillado, se tomó fotos en el Museo para atribuirse una casual apertura. Aunque este aún no había abierto, muchas de las obras estaban montadas, con lo que Torner descolgó a última hora algunos cuadros para no dejar duda alguna en el político (Pérez Molero, 2013: min. 27:52).

Algo muy relevante es que ya en su fundación se previó la ampliación del edificio –surgió, por tanto, *ampliado*–, lo que será una constante en la vida del espacio. En este sentido, cabe destacar «la publicación, en ese año de 1966, de un texto pionero en el campo de la sociología museística –*Lamour de l'art*,

del joven sociólogo francés Pierre Bourdieu—que denunciaba la orientación elitista de la institución» (Bolaños, 2006: 38-39), lo cual demuestra la radiante actualidad y el potencial visionario de la empresa. La repercusión del Museo, visitado por personalidades artísticas de renombre universal, queda demostrada en las sucesivas misivas del director del MoMA Alfred H. Barr a Zóbel y su histórica visita a Cuenca, así como de Geraldine Chaplin (Bonet, 2006: 97). También es destacable el ingente número de publicaciones internacionales que se hacían eco de la noticia, posicionando a Cuenca en el mapa (Thompson Goizueta, 2019: 11), así como la edición del primer catálogo del Museo ese mismo año (Nuño y Zóbel, 1966).

No obstante, a pesar de tratarse de un movimiento artístico tan rompedor y crítico con el sistema político del momento (Bonet, 1989: 110), es destacable la gran ausencia de mujeres en estas exposiciones, quedando estrictamente limitadas a «un papel de apoyo» (Thompson Goizueta, 2019: 12). Sin embargo, las fotografías de la inauguración muestran también a las artistas y galeristas de la época junto a los pintores de renombre. De hecho, como se comentó al inicio, Juana Mordó fue una de las protagonistas al visitar con Zóbel la capital conquense (Bonet, 2006: 101), era la «matriarca de todos ellos», siendo su firma la primera del libro de visitas del Museo (Soriano, 2010: min. 18:25). Elena Asins fue la única mujer presente en la colección hasta la incorporación de Soledad Sevilla y Susana Solano¹ en la ampliación de 1978 (Thompson Goizueta,

¹ La «Relación de artistas» de la web del Museo está incompleta, destacando la ausencia de las tres mujeres de la colección (<<https://www.march.es/arte/cuenca/coleccion/relacion-artistas.aspx?l=1>>). Solo accediendo desde otra ruta, pesquisando expresamente —por ejemplo— a Susana Solano desde los motores de búsqueda (<<https://www.march.es/arte/cuenca/coleccion/artista.aspx?p0=38>>), se puede consultar su obra. Error que en estos momentos se está subsanando con la remodelación de la página.

2019: 14) y Juana Francés, integrante del grupo El Paso, no fue incluida. Eso sí, todos y todas, ellos y ellas, o bien se instalarían entonces en la ciudad —tanto temporal como definitivamente— o bien la visitaron a menudo a raíz de la inauguración, forjando un ecléctico círculo intelectual denominado «Grupo de Cuenca» (Soriano, 2010: min. 47:00). Progresivamente se revitalizaba así el tejido cultural de la urbe, un tejido que se iba gestando en el tímido clima aperturista de finales de los sesenta. A esto se sumó en los setenta una serie de inversiones públicas en la zona que mejoraron su estética y accesibilidad, y a la vez atrajo nuevos moradores a la ciudad alta (Troitiño Vinuesa, 1984: 634).

El Museo revitalizó la ciudad e inspiró la creación de muchos centros de arte (Bellido Gant, 2001: 222), de hecho, España será «un país de referencia en cuanto a la fundación de nuevos museos como emblema político de un proceso de descentralización en la política cultural» (Aparicio Guerrero y Espejo Martín, 2019: 192), con la inauguración en los años setenta de museos en Huesca, Las Palmas de Gran Canaria, Lanzarote, Ibiza o Castellón (Lorente Lorente, 1998: 305-307). Pero llegados a los ochenta la salud de Zóbel se resiente, muriendo con apenas sesenta años. Su multitudinario entierro en 1984 ilustra su enorme influencia en la ciudad, de la cual cambiaría el destino «para siempre» (Pérez Molero, 2013: min. 39:16). Dudoso de las intenciones y los «vaivenes» de la administración pública para con «los museos de provincias», como él mismo expresó (Soriano, 2010: min. 49:00), cedió el Museo a la Fundación Juan March en 1981. El concepto —tan especial y concreto— podría ser tan fácilmente desvirtuado por las instituciones públicas que lo mejor era dejarlo en manos privadas, en las cuales confiaba plenamente.

Durante los siguientes años, el éxito del Museo no solo no decayó sino que se acrecentó en un

clima cultural sin igual en la ciudad, sostenido por una de las más sólidas facultades de Bellas Artes de España, creada en 1986. Durante los noventa se siguieron editando publicaciones sobre las exposiciones del museo (Bonet, 1991), se reavivó la actividad y las reformas en la ciudad alta y tuvo lugar la concesión de Cuenca como Ciudad Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1996. Dos años después, se crea la Fundación Antonio Pérez y a partir de los 2000 comienzan los intensos planes de rehabilitación del casco histórico gracias a la importante presencia del Consorcio de Cuenca –entre otras instituciones–. Junto a estas medidas, es destacable la aparición de otro de los fundadores del museo, Gustavo Torner, con la apertura del Espacio Torner en 2005 en el antiguo Convento de San Pablo. Todo ello coloca a nuestra ciudad en una posición destacada a nivel cultural y turístico. Recientemente, en 2016, hemos de constatar la celebración del 50 aniversario del Museo, que vería su última ampliación con la cesión por parte del Ayuntamiento de la sala del mesón ese mismo año, mostrando así tanto adquisiciones más recientes como antiguas obras que por cuestiones de espacio nunca pudieron ser expuestas en él, tal como expone el filósofo, crítico de arte y comisario Manuel Fontán del Junco (2019: 21-22). Fuera del museo las exposiciones de artistas de renombre como Ai Weiwei en 2016 en el marco del IV Centenario de la muerte de Cervantes, y la de Bill Viola en 2018 (Aparicio Guerrero y Espejo Martín, 2019: 193-194), así como el multitudinario encuentro internacional organizado por la Facultad de Bellas Artes *La Situación-Arte por venir* (2016), sacudirán el clima cultural de la ciudad.

Coincidiendo con esta época dorada iniciada en los últimos cinco años, encontramos numerosas mejoras en la infraestructura turística de Cuenca (Aparicio Guerrero *et al.*, 2017: 1504), es por ello que las visitas al Museo han crecido exponencialmente, a lo que

cabe sumar la gratuidad de la entrada desde este emblemático 2016. El índice de visitantes de museo por habitantes estará incluso al nivel del Prado (Aparicio Guerrero y Espejo Martín, 2019: 209) y, si bien el turismo local es importante, hay una gran presencia de visitantes internacionales, destacando franceses y estadounidenses. No obstante, el Museo también adolece de problemas: no está habilitado para personas con movilidad reducida, «no existe un plano del museo en el folleto disponible para los visitantes», ni cuenta «con un área de investigación» o «de conservación y restauración propias», ni con una difusión apropiada, con apenas presencia en las redes (Vacas Guerrero y De la Fuente Polo, 2016: 50-55). Tal vez esta cierta exclusividad sea parte de su carácter enigmático tan especial –rehusando la masificación–, no obstante un implemento de estas cuestiones podría favorecer una promoción mayor que revertiría a la postre en el enriquecimiento cultural de la ciudad.

Algo destacable a pesar de la trascendencia del Museo, es el hecho de que solo recientemente (sobre todo a partir de 2006 con la celebración de su 40 aniversario) ha contado con estudios rigurosos sobre el mismo (como se puede constatar en la bibliografía de este artículo). Encontramos dos tesis doctorales sobre él ya en los noventa (Lillo, 1990; Merino Hernández, 1991), pero no fueron publicadas en libro. Sin embargo, «una lectura minuciosa de la bibliografía referente a la situación artística española de los 50 a los 80» por parte de los principales teóricos y críticos de arte en España revela un espacio anecdótico destinado al gran hito de la aventura *zobeliana*, puede que por no haber sucedido en los centros neurálgicos del arte en nuestro país, y más en una empobrecida capital de provincias. No obstante, tratándose del primer museo de arte contemporáneo español, «un museo de artistas, un museo democrático», anterior incluso al «retorno de la democracia» (Fontán del Junco,



Vista de la fachada al Huécar de las Casas Colgadas. Elaboración propia a partir de la fotografía cortesía de Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español.

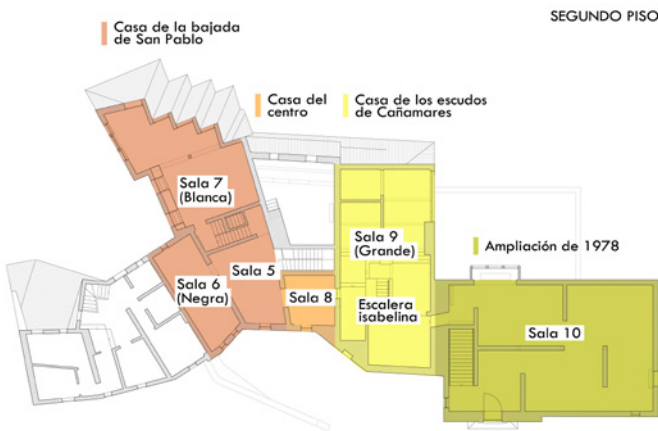
2019: 25-26) y que inspirará modelos futuros, esta cuestión resulta particularmente llamativa (Lorente Lorente, 1998: 309). Más teniendo en cuenta la particularidad estructural de su diseño, como ahora desgranaremos.

El diseño del Museo: un recorrido por sus estancias

Un punto clave para entender la construcción del Museo es la integración –a menudo insólita– de tradición y modernidad (Fontán del Junco, 2019: 19) así como su «escala doméstica, a medio camino entre la privacidad de la vivienda de un coleccionista y el neutralismo de un museo público abierto a la visita» (Bolaños, 2006: 45). En sus sucesivas ampliaciones y

remodelaciones han ido apareciendo elementos y desapareciendo otros. Si la reinterpretación de los balcones en voladizo a la fachada al Huécar fue polémica, en la misma entrada al edificio por la sección de la ampliación se instaló en 1978 una «portada renacentista procedente de un palacio en ruinas» de Villa-rejo de la Peñuela. Esto «pone de manifiesto la cultura del simulacro, la utilización (...) de los elementos históricos, para dotar de valor simbólico al conjunto, lejos del rigor histórico» (Galisteo Espartero, 2013: 153). Y esa será la tónica general del conjunto.

De hecho, teniendo en cuenta Zóbel que «la decisión de colgar un cuadro era un acto interpretativo complejo», las obras se instalaron no atendiendo a criterios cronológicos o estilísti-



Planos del Museo. Elaboración propia a partir de los del propio museo, cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español.

cos, sino estéticos, valorando la composición del conjunto como un todo, un todo «donde el placer contase más que el saber» (Bolaños, 2006: 49). El calificativo «doméstico» es esencial aquí en la concepción del proyecto, dado que el propio Zóbel escogía las piezas en función del espacio que iban a ocupar. Nicolás Mateo Sahuquillo, primer secretario del Museo, dijo que «lo más bonito de este museo» era que Zóbel llamaba a los artistas y les comentaba: «mira a ver qué cuadro tuyo crees que debes poner aquí» (Pérez Molero, 2013: min. 26:05), y los artistas decidían. Aunque las obras no eran inamovibles, sí que se pensaron en base al lugar que ocuparían en dicho «contenedor doméstico» al que solo le faltaban «los muebles» (Ibáñez, 2016: 357). Se optó siempre por una cierta intimidad, de hecho las dimensiones de las estancias no posibilitan el acogimiento de grandes grupos.

Solamente en el vestíbulo ya hay varios niveles de escalones que muestran lo tortuoso del recorrido y los vestigios de las remodelaciones, siendo a la izquierda la escalera diseñada por Torner –inspirada en «las de Carlo Scarpa de la tienda de Olivetti de Venecia» (Ibáñez, 2016: 336)– la que nos indica el paso a la sala 1, correspondiente a la Casa del centro. Aunque los peldaños y la señalética no invitan a esta sala directamente (nos lo tiene que indicar el recepcionista), esta misma planta es compartida con las otras casas –si nos situamos desde la entrada–, la de los escudos de Cañamares enfrente y la ampliación a la derecha (la de la izquierda, la de la bajada de San Pablo en este nivel no está habilitada como museo ni es accesible). La de los escudos aquí se corresponde con una sala alargada habilitada como tienda (antiguamente sala de reuniones), y una escalera isabelina que conduce a las plantas superiores. A la sección de la ampliación y (a nuestra derecha) se accede por una puerta que nos deja entrever parte de la misma, destinada hoy para las exposiciones

temporales. Pero aceptamos el recorrido marcado y por ello vamos a la pequeña sala 1 de la Casa del centro una vez subida la escalera de Torner, delimitada por las esculturas de Chillida (*Abesti Gogora IV*, 1960), Sempere (*Latido*, 1974) y la pintura de Torner (*Marrón grisáceo–chatarra oxidada*, 1961), que otorgan un recibimiento envolvente al situarse cada una en un extremo de la sala (Villalba Salvador, 2006: 63 y 74). Las cortinas de fondo, tras el Chillida, generan cierta incertidumbre al negarnos las vistas a la hoz, forzando el recorrido marcado a subir por la estrecha escalera de la izquierda que nos conducirá al primer piso.

Una vez subimos la escalera, en la también reducida sala 2 (correspondiente asimismo con la Casa del centro, pues estamos justo encima), nos encontramos con cuadros de Lucio Muñoz y Manuel Millares, cuyos colores se integran armoniosamente con paredes y suelo. La habitación conduce a través de un rellano a la sala 3 (Casa del centro) y la 4 (ya la izquierda, en el nivel de la Casa de la bajada), en la misma planta y que luego sube al segundo piso. Las salas 3 y 4 dan directamente a través de un ventanal a la hoz del Huécar, ya sin cortina, con lo que el paisaje se cuelga en la muestra interactuando con las piezas. En la 3 se cuelgan tres cuadros de grandes dimensiones –uno en cada pared– de Antoni Tàpies, *Marrón y ocre* (1959), Rafael Canogar, *Toledo* (1960) y Pablo Palazuelo, *Omphale V* (1965-1966). No obstante, la cuarta pared –la del ventanal– se corresponde ya con uno de los balcones en voladizo, en concreto los que hacen forma de zigzag. La imagen genera un *cuarto cuadro*, pues nos trae el paisaje de la hoz a la sala. La estancia, que también dispone de un banco desde el que sentarnos a contemplar todo el conjunto, lleva por una puerta a su izquierda a la sala que da al balcón de la Casa de la bajada de San Pablo, que queda de esquina, el balcón más monumental y fotografiado por los turistas (la «casa colgada»

que todos conocemos). Es una estancia diáfana con columnas de madera pintadas de blanco y suelo con moqueta. En ella se reparten algunas piezas escultóricas como la de Gerardo Rueda, *Encuentro II* (1970), y las dos de las tres mujeres de la colección, Susana Solano –*Venecia I* (1988)– y Soledad Sevilla –*Las Meninas* (1983)–.

Esta sala permite mayor juego al visitante por su amplitud al corresponderse con el famoso balcón de las Colgadas, con unas vistas desde las que observar a los turistas desde el puente de San Pablo *fotografiando-te*. Pero si queremos continuar el recorrido no nos queda más que regresar al rellano que llevaba a la sala 3 y seguir subiendo. Llegamos así al segundo piso, a la sala 5, correspondiente también a la Casa de bajada de San Pablo (en el margen izquierdo del conjunto). En ella es destacable el reverencial cuadro horizontal de Manuel Hernández Mompó, *Semana Santa en Cuenca* (1964) en frente, y las tres salas que la estancia nos ofrece: la sala 6, enfrente, la 7 a la derecha (ambas correspondientes a la Casa de la bajada de San Pablo) y la 8 a la izquierda (correspondiente a la Casa del centro). La sala 6 –o sala negra– era un antiguo almacén que coincide concretamente con la parte superior del pontido de San Pablo, y no tiene salida (Ibáñez, 2016: 369). Está pintada de negro –ventanas incluidas– y la aurática iluminación se inserta en el perímetro de los cuadros colgados en ella para destacar su potencial cromático, generando incluso cierta tridimensionalidad en pinturas como la de Antonio Lorenzo, *Número 396* (1964). A la derecha de la sala 5, en contraposición, tenemos la sala 7 –o sala blanca²– que pertenecería a un siguiente nivel dentro de este piso (pues no habría un piso tercero propiamente), con lo que de nuevo hay que subir algunos escalones. Tampoco

2 Al término de este artículo observamos que se ha intercambiado la numeración de la sala blanca, que pasa de ser la 7 a la 6, mientras que la sala negra pasa de ser la 6 a la 7.

tiene salida y, como su nombre anticipa, está enteramente pintada de blanco. Se superpone a la popular sala 4 que daba también a la hoz pero «no posee galerías de madera»; en su lugar hay «cuatro ventanas en quiebro continuo que caen directamente sobre los célebres miradores superpuestos» (Ibáñez, 2016: 370). Estas se insertan en el minimalismo de un espacio diáfano en tanto recortes de paisaje o cuadros abstractos enmarcados en las ventanas (Aparicio Guerrero y Espejo Martín, 2019: 205). Una vez deleitados con las matéricas y oscuras pinturas de Lucio Muñoz y César Manrique o las minimalistas *Columns* de Eusebio Sempere (1974), en una estancia decididamente purificadora (Villalba Salvador, 2006: 72), es momento de bajar para continuar.

A la izquierda de la sala 5, sala de donde partimos y que habíamos dejado a medias con el Hernández Mompó de frente, el tercer acceso que se nos propone justo al lado de la escultura espiral *El viento* de Martín Chirino (1963), es la pequeña sala 8, que sí tiene salida. Hemos abandonado ya al completo la Casa de la bajada de San Pablo y esta sala, entonces, se corresponde con la Casa del centro, con planta similar a la 2 en el primer piso, y que en este nivel se reduce solo a dicha habitación. Sirve de conector para llevarnos a la sala 9 o sala grande, la «más emblemática», con la estructura de madera en el techo que coincide enteramente con «la planta superior de la Casa de los escudos de Cañamares» (Ibáñez, 2016: 372). La estructura quedó vista después de derribar el desván que allí había, proporcionando una sensación de amplitud inusitada. Esta sala es «un espacio doméstico antiguo conservado casi por entero» y tiene muchos desniveles, como lo prueban los distintos escalones que coinciden con las antiguas alcobas. De hecho este espacio está formado por seis habitaciones ya desmanteladas, pero que adquieren cierta unidad gracias al «maderamen de cubierta» (373). Aquí se encuentra *Número 148* de

Luis Feito (1959), *Brigitte Bardot*, de Antonio Saura (1959) o tres cuadros de Zóbel de 1983 formando un sugerente tríptico: *Hocinos-otoño VI-*, *Atocha* y *Palacio de Cristal III*. En el centro de la sala volvemos a encontrar la escalera isabelina que al fondo vimos en la planta baja y que en este tramo sin embargo no se puede tomar, lo cual nos fuerza a buscar otra salida. Como podemos comprobar, este segundo piso es el más extenso de todos. Si nos fijamos, estamos recorriendo casi en su totalidad el segundo piso de las tres casas y –gracias a que no podemos bajar por la escalera bloqueada– llegaremos también a la cuarta, que continúa por una angosta puerta a la derecha de esta sala grande, enfrente de los tres Zóbel.

La puerta nos conduce a la sala 10, en el margen derecho del edificio, coincidente con la ampliación de 1978, de planta rectangular –dividida posteriormente en varias secciones formadas por paneles para colgar las obras y crear diferentes recorridos– con lo que resulta mucho más fácil para el visitante, además de ser la más amplia. Aquí están las obras de José Guerrero, *Intervalos azules* (1971), Manuel Millares, *Cuadro número 102* (1960), Antoni Tàpies, *Cruz y raya* (1974), o Gustavo Torner, *Elegía* (1968), entre muchas otras. Desde aquí hay una salida, y como estamos en el segundo piso, solo nos queda bajar por unas escaleras ya suficientemente holgadas al final de la sala que nos muestran que esta es una parte más nueva que el resto. Seguir la nos lleva al otro nivel del primer piso –la sala 11–, piso del que –recordemos– solo pudimos disfrutar de las salas 2, 3 y 4, en el margen izquierdo del edificio, correspondiente a las Casas de la bajada de San Pablo y del centro, que aquí no están conectadas con las de los escudos y con la ampliación de 1978. En la sala 11 se termina la colección y tenemos ante nosotros un cartel

con la muestra temporal³, dándonos dos opciones: o tomar una puerta a la izquierda conducente a la Casa de los escudos o ver esta muestra temporal que nos llevará a seguir bajando hasta el vestíbulo. Si tomamos la segunda opción tenemos de nuevo la misma planta repetida en la planta baja también destinada a la temporal y la sala 12 (por lo tanto el espacio es similar). Pero si seguimos en la misma planta y nos colamos por la pequeña puerta a la Casa de los escudos de Cañamares, en este nivel encontramos ciertas peculiaridades.

Accediendo desde la Casa del Rey a la de los escudos desde la citada puerta, en la pared oeste de una de sus salas (que se corresponde a la sala de reuniones del piso bajo), encontramos un mural gótico del siglo XVI conservado parcialmente. Algo muy característico del recorrido del museo es que, «unos observan los cuadros, otros el paisaje y otros el edificio» (Ibáñez, 2016: 377). En palabras aquí citadas de Zóbel: «El máximo entusiasmo lo muestran cuando ven el mural gótico. En realidad es un mural muy malo para ser gótico. Afortunadamente todo el mundo encuentra algo que admirar... Nadie parece fijarse en los grabados y dibujos». Este punto nos llama especialmente la atención dado que nos lleva a pensar que al ofrecer una experiencia espacial diversa, integrando arte, arquitectura y paisaje, este es un museo ciertamente conciliador y abierto (Fontán del Junco, 2019: 27). No obstante, la peculiaridad del mural reside en su excepcionalidad, pues no hay ninguno similar en la ciudad. Representa a un conjunto de personas comiendo en una mesa, otros tocando música, y su figuración, su toque pintoresco e incluso intuitivo –su estilo es más intuitivo que refinado– contrasta

frontalmente con el aspecto metafísico, sereno, profundo de todos los contrastes de color, las manchas, la materia, que hemos experimentado en los cuadros abstractos.

Un vano nos lleva de este mural a otra estancia donde radica parte de la biblioteca del Museo con documentación expuesta en la estantería de toda la pared frontal. Pero el mayor atractivo está en la puerta derecha de esta sala, que lleva a la capilla privada del bachiller de Cañamares, primer morador conocido de la casa: «se trata de una pieza cuadrangular de 3,25 x 3,18 metros, techada con el más bello artesanado civil conservado en la ciudad» (Ibáñez, 2016: 227). El espacio es tan reducido que genera una sensación de intimidad inusitada, y el artesanado tan delicado que parece como si nos hubiéramos colado en la sala privada de algún templo exclusivo (Villalba Salvador, 2006: 71). Su minúscula ventana también da a la hoz del Huécar. Saliendo de esta capilla regresamos a la sala de la estantería que ahora nos queda a la derecha: si la seguimos nos conduce incluso hasta un *timeline* dibujado en esa misma pared, con fotografías y recortes de periódico que nos ilustran la historia del Museo, favoreciendo una comprensión mayor de su historia.

Enfrente de esta pared volvemos a encontrar, ya por fin, la escalera isabelina –con celosía gótica en este tramo–. Como sabemos, no pudimos tomarla en la sala grande por estar bloqueada y al principio, en el vestíbulo, quedaba al fondo (además de indicarnos el recepcionista que por ahí no comenzaba el recorrido). En esta parte sí es accesible pero solo de bajada, y si descendemos (es la única opción que aquí se nos da para continuar –aunque ya no hay obras–) nos encontramos de nuevo en la planta baja. Esta bajada nos sirve para conocer la tienda de cerca al igual que percatarnos de una ventana que da a un patio cerrado al público. Si miramos hacia la derecha, advertimos la puerta que conduce a la casa de la ampliación, donde

3 Referencia concreta a la visita realizada en agosto de 2020. En función de los requerimientos espaciales de la exposición temporal del momento, se ocupan más o menos salas, afectando así a la distribución de la exposición permanente.



Sala 1, cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español. Fotografía: Santiago Torralba.

queda la exposición temporal en caso de que no la hayamos visto en su totalidad. Algo que es probable dado que, recordemos, en el primer piso de la Casa del Rey teníamos dos opciones, o continuar bajando en ese mismo tramo para ver la exposición individual o bifurcarnos a la sala de los escudos y conocer el mural, la capilla y, a la postre, la escalera isabelina de la Casa de los escudos.

Este tortuoso recorrido, que fuerza al espectador a orientarse de alguna manera, forma parte de la propia experiencia diseñada por Zóbel para el conjunto. A no ser que se nos indique claramente (como se ha propuesto aquí), «se pasa imperceptiblemente de una a otra casa de la manzana de las Colgadas» (Ibáñez, 2016: 372). Podemos intuir diferencias –en los desniveles, en los vanos– pero si no conocemos la historia de

las casas resultaría muy complejo llegar a entender una estructura tan intrincada que precisamente gracias a ello, la hace tan única. Con las numerosas obras antaño realizadas, se podría entender una eliminación completa de tabiques y desniveles para hacer de este un museo al uso, pero no fue así y es por ello que hoy percibimos este aspecto doméstico y a la par extraño tan característico.

Conclusiones

Tras el recorrido realizado, destacamos principalmente, como exponía María Bolaños, «la escala doméstica», reducida, de las salas del Museo, las cuales albergan y acogen las obras de manera armónica, dando el espacio necesario a la respiración de cada pieza, otorgándoles un protagonismo inusitado (como en las salas



Sala 4, cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español. Fotografía: Dolores Iglesias.

1 o 3), y a la vez conjugando una integración plástica tanto con el entorno donde quedan expuestas como con el conjunto de la colección (la sala 4, 5 o la 7 –blanca– dando al Huécar). Los vestigios de habitaciones pasadas (la sala 9 o grande, así como las salas del mural o la capilla), con sus desniveles atestiguan el respeto de Zóbel hacia la distribución original del pasado sin renunciar a su uso expositivo. En algunas estancias apenas caben dos personas y hay una, dos o tres obras, por lo tanto se apela a un tú a tú, a una intimidad (la sala 2, la sala 6 –negra– o la sala 8). Así, estructuralmente, el Museo no permite su masificación, aunque la gratuidad de la entrada haya multiplicado las visitas.

La intimidad se refuerza gracias a la especificidad de la colección –arte abstracto español–, formada por obras de carácter místico

en su indeterminación formal (que invitan al recogimiento, como en Sevilla o Feito) pero a la vez terrenal (el énfasis en la materialidad, como en Tàpies o Millares), en donde la abstracción se convierte en una forma de profundizar en nuestras emociones sin circunscribir la experiencia estética a través de una figuración o conceptualización (solo los títulos, como en Hernández Mompó, señalan cierto recorrido). Es por ello que estamos ante un museo abierto, como escribía Fontán del Junco, que no exige más que un dejarse llevar por parte del espectador. Lo doméstico adquiere un velo de espiritualidad al invitarnos a un camino que no sabemos a ciencia cierta donde nos lleva. Entendiendo lo sagrado como lo *no disponible*, aquí se nos está continuamente retando a ir *más allá*, gracias a los vanos que invitan a accesos insospechados: los tortuo-



Sala 7 (Blanca), cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español. Fotografía: Santiago Torralba.

Los pasillos, los escalones, los desniveles, las ventanas recortando el paisaje, las estrechas escaleras, contribuyen a la desorientación sin saber realmente cuál es el lugar del visitante ni si *ya se ha visto todo*.

La ubicación, en el reclamo turístico por excelencia de la ciudad, da cuenta del extraño protagonismo del arte en una ciudad pequeña como Cuenca, inusitado en urbes de similar población. Otros monumentos históricos de una factura más exquisita y de mayor envergadura como la catedral y las numerosas iglesias del casco, quedan desplazados por unas simples casas –unos simples balcones– que, si bien conservan algunos elementos arquitectónicos antiguos, son una reconstrucción –un «pastiche», como decía el escritor Juan Ramírez de Lucas– y que nos dan a entender la

importancia del lugar donde se ubica la casa tanto como la casa en sí. Es ese límite y abismo donde se conjugan paisaje y arquitectura, esa tensión entre la naturaleza y lo humano, lo que realmente nos lleva a reflexionar acerca de quiénes somos en una *informalidad* inusitada que nos devuelve a una cierta humildad originaria y precariedad elemental, más allá de cualquier pretensión *monumentalista* propia del museo tradicional.

Nota: Agradecimientos a Celina Quintas, coordinadora del Museo de Arte Abstracto Español, por su generosidad con el envío de las imágenes y los planos del Museo para su reproducción en el presente artículo.



Sala 8, cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español. Fotografía: Santiago Torralba.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

APARICIO GUERRERO, Ana Eulalia y Cayetano ESPEJO MARÍN (2019) «Los museos de arte contemporáneo en el paisaje urbano de la ciudad de Cuenca», *Erebea: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 9: 189-222.

APARICIO GUERRERO, Ana Eulalia *et al.* (2017) «Dinámicas y procesos territoriales: Cuenca, ciudad Patrimonio de la Humanidad», en ALLENDE, F. *et al.* (ed.) (2017) *Naturaleza, territorio y ciudad en un mundo global. Actas del XXV Congreso de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1496-1505.

BELLIDO GANT, María Luisa (2001) *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Gijón: Trea.

BOLAÑOS, María (2006) «“El futuro empieza hoy”. Los comienzos de un pequeño museo moderno», en vv. AA. (2006) *La ciudad abstracta. 1966: El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español* (catálogo exposición), Madrid: Fundación Juan March, 31-54.

— (2008) «Los museos bajo el franquismo (1939-1975)», *Historia de los museos en España*, Gijón: Trea: 391-431.

BONET, Juan Manuel (1989) «Una generación abstracta», *Espagne, arte abstracto 1950-1965*, París: Artcurial: 109-124.

— (1991) *Museo de Arte Abstracto Español: Cuenca*, Madrid: Fundación Juan March.

— (2006) «Cuarenta años después (algunos recuerdos conqueses)», en vv. AA. (2006) *La ciudad abstracta. 1966: El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español* (catálogo exposición), Madrid: Fundación Juan March, 83-104.

FONTÁN DEL JUNCO, Manuel (2019) «An Artists' Museum, a Democratic Museum», *Cuenca: City of Spanish Abstraction*, Boston: McMullen Museum of Art, Boston College: 17-31.

GALISTEO ESPARTERO, Antonio (2013) «Aprendiendo del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca: 50 años de la gestación de un modelo paradigmático», *Sociedad: boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, 12: 49-56.



Sala 9, cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español. Fotografía: Santiago Torralba.

- GARCÍA MARCHANTE, Joaquín Saúl (2003) «Cuenca: la ciudad modelada por el agua y el hombre», *Cuadernos de Turismo*, 12: 179-190.
- GARCÍA-SORIANO, Lidia; CRISTINI, Valentina y Maria DIODATO (2020) «Cuenca (Spain), World Heritage City. Analysis of Vernacular Architecture and Management Strategies», *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, XLIV-M-1-2020, 529-533.
- IBÁÑEZ, Pedro M. (2016) *Las Casas Colgadas y el Museo de Arte Abstracto Español*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- LILLO, José María (1990) *El Museo de Arte Abstracto español de las Casas Colgadas de Cuenca. Historia de un museo ejemplar*, Salamanca: Universidad de Salamanca [Tesis Doctoral].
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (1998) «Los nuevos museos de arte contemporáneo y moderno durante el franquismo», *Antigrama*, 13: 295-313.
- MARTÍNEZ SORIA, Carlos Julián (2018) «Cuenca, paradigma de arte contemporáneo», *Revista de museología*, 73: 52-53.
- MERINO HERNÁNDEZ, Consuelo M. (1991) *Realidad y proyección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Tesis Doctoral].
- MUÑOZ, José Luis (1984) «Artistas, intelectuales y políticos despiden en Cuenca, con un homenaje colectivo, al pintor y mecenas Fernando Zóbel», *El País*, jueves 7 de junio. Disponible en https://elpais.com/diario/1984/06/07/cultura/455407210_850215.html
- NUÑO, Fernando y Fernando ZÓBEL (1966) *Casas Colgadas: Museo, Cuenca*, Madrid: Altamira.
- PÉREZ MOLERO, Antonio (2013) *Imprescindibles: Colgados de un sueño*, España: RTVE, 25 de febrero, 60'.
- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan (1967) «Museo de arte abstracto en Cuenca», *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, 97: 32-44.



Sala 10, cortesía de la Colección Fundación March, Museo de Arte Abstracto Español. Fotografía: Dolores Iglesias.

SORIANO, Juan Carlos (2010) *Documentos RNE. El pintor Fernando Zóbel*, España: RNE, 23 de enero, 54'37". Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-pintor-fernandezobel-23-01-10/675093/>

THOMPSON GOIZUETA, Elizabeth (2019) «Cuenca: City of Spanish Abstraction; Repression and Resistance», en THOMPSON GOIZUETA, Elizabeth (ed.) (2019) *Cuenca: City of Spanish Abstraction*, Boston: McMullen Museum of Art, Boston College, 3-16.

TRÍAS, Eugenio (1991) *Lógica del límite*, Barcelona: Destino.

TROITIÑO VINUESA, Miguel Ángel (1984) *Cuenca. Evolución y crisis de una vieja ciudad castellana*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

VACAS GUERRERO, Trinidad y Paula María DE LA FUENTE POLO (2016) «La nueva proyección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y su relación con el turismo», *Estudios Turísticos*, 210: 41-62.

VICENT GALDÓN, Francisco (2010) «El Museo de Arte

Abstracto Español de Cuenca: una utopía hecha realidad», *Crítica*, Año 60, 969: 125.

VILLALBA SALVADOR, Ángeles (2006) «Enseñar a “ver”, aprender a “ver”. Fernando Zóbel antes y después de 1966», en VV. AA. (2006) *La ciudad abstracta. 1966: El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español* (catálogo exposición), Madrid: Fundación Juan March, 55-80.

Recibido el 3 del 9 de 2020

Aceptado el 8 del 10 de 2020

BIBLID [2530-1330 (2020): 74-93]

Este artículo ha sido posible gracias a la obtención de un Contrato Post-doctoral del Plan Propio de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM) bajo la modalidad «Investigador en Formación 4º año» (Ref.: 2016/14100).



DIONISOS EN LA SERRANÍA. LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS DE FERNANDO BUENACHE

DIONYSUS IN THE MOUNTAINS. THE EXHIBITION SPACES OF FERNANDO BUENACHE

Joan Manuel Marín
Universitat Jaume I de Castelló

Resumen En el presente artículo presentamos y analizamos la obra de Fernando Buenache a través de un recorrido por los tres sorprendentes espacios expositivos que el artista ha creado en su pueblo natal, Buenache de la Sierra: el Museo de Zoolitos, el Museo Etnobotánico; y el Parque de los Troncosaurios. Desde una perspectiva teórica, en las creaciones de Fernando Buenache se podrían descubrir muchos elementos del *land art*, los materiales y técnicas del arte *povera* y la fantasía del mundo surreal; incluso, en algunos momentos, el atrevimiento dadaísta. Sin embargo, por encima de todo ello, destaca la honestidad y la espontánea originalidad con las que este artista autodidacta realiza sus creaciones.

Palabras clave *Land art*, naturaleza, eco-arte, arte *povera*, Buenache de la Sierra, Cuenca.

Abstract In this article, we present and analyze the work of Fernando Buenache through a tour of the three surprising exhibition spaces that the artist has created in his hometown, Buenache de la Sierra: the Museum of Zoolitos, the Ethnobotanical Museum; and the Park of the Troncosaurios. From a theoretical perspective, many elements of land art might be discovered in Fernando Buenache's creations as well as materials and techniques from Arte Povera and the fantasy of the surreal world. A hint of Dadaist boldness might even be discerned at times. However, the honesty and spontaneous originality with which this self-taught artist endows his creations stands out above all this.

Keywords Land art, Nature, Eco-Art, Arte Povera, Buenache de la Sierra, Cuenca.



Mesón Las Pedrizas – Museo de Zoolitos.

Fui a los bosques porque quería vivir con un propósito; para hacer frente sólo a los hechos esenciales de la vida, por ver si era capaz de aprender lo que aquélla tuviera por enseñar, y por no descubrir, cuando llegase mi hora, que no había siquiera vivido.

(Henry David Thoreau, 2002: 93).

A 18 kilómetros al nordeste de Cuenca, situado a casi 1300 metros de altura, se encuentra Buenache de la Sierra. En este pequeño pueblo de la serranía conquense que en la actualidad apenas llega a sesenta habitantes –y a la mitad en invierno– se encuentran los tres singulares espacios expositivos creados por el artista Fernando Buenache. Se trata de tres propuestas que rompen con lo que, en palabras de Carmen Gracia, podría denominarse el «sistema artístico actual basado en la trilogía galería-comisariado-crítica [que] mantiene al artista aislado de los verdaderos requerimientos de la sociedad» (2009: 52)

Museo de Zoolitos

Hábitat 1: el mesón-museo...

El primero de estos espacios, conocido como Museo de Zoolitos, está ubicado en el mesón Las Pedrizas, propiedad del mismo artista. A este asombroso mesón-museo se puede acceder desde la carretera por una escalera que asciende directamente a la zona exterior del conjunto expositivo, o también por la puerta del mesón que encontramos en una calle lateral. Al acceder por esta puerta, el visitante se ve sumergido de golpe en un mundo inesperado. Un hábitat en el que la luz amarillenta de las lámparas, construidas artesanalmente con cristales de espejuelo, iluminan los fantásticos seres de piedra que ascienden por las paredes y cuelgan de los techos.

Cuando a mediados de agosto de 2020 visitamos el lugar, el local había permanecido cerrado al público desde que, a mediados de



Mesón Las Pedrizas – Museo de Zoolitos.



Mesón Las Pedrizas – Museo de Zoolitos.

marzo, comenzó la pandemia del coronavirus. Durante todo este tiempo, Fernando se sumergió en una continua actividad creadora de nuevas y fantásticas criaturas que se expandían por casi todas las mesas del restaurante. Más abigarrado y onírico que nunca, el espacio se nos aparecía en ese momento como la cueva en la que un resurgido Diógenes amontonaba sus tesoros líticos.

Etimológicamente, «zoolitos» vendría a significar animales de piedra, pero el local alberga una gran variedad de seres pétreos que van más allá de la fauna animal. Hongos surgidos de todos los bosques imaginables, extrañas plantas surgidas de la roca con sus tallos de hierro y cálices de piedra; y un sinfín de barrocas flores de guijarros comparten el espacio con troncos habitados por los más diversos animales: majestuosas libélulas de cristales de yeso, serpientes petrificadas en espirales inquietantes, tortugas, estrellas de mar, peces de especies desconocidas para su mismo creador, caracoles, armadillos, roedores y siluetas de aves incubando en sus nidos o perfiladas en todas las secuencias del vuelo.

Ninguna representación –trágica o cómica– parece faltar en este universo de piedra. Los homarraches recién salidos del mundo de los sueños y las decenas de fragmentos de roca alineados en los estantes parecen repasar las inagotables posibilidades expresivas del rostro humano. También encontramos una variada recreación de instrumentos musicales y, –cómo no, puesto que estamos en un mesón-museo– tampoco escasean las representaciones de utensilios y cubiertos de mesa (cucharas, tenedores, cuchillos), así como una extensa muestra de *gastrolitos*: jamones, embutidos, manitas de cerdo; y hasta pinchitos *pedrunos*. Lo trágico y lo cómico coexisten, pues bajo la mirada dionisiaca que preside el lugar nada se considera suficientemente elevado o banal como para desmerecer la existencia.

Por una puerta lateral del salón del mesón podemos salir a la terraza del local, situada en un montículo sobre el que Fernando Buenache ha erigido su particular jardín encantado. Desde aquí se puede observar a plena luz del día cómo sus esculturas de piedra han colonizado



Mesón Las Pedrizas – Museo de Zoolitos.

por completo Las Pedrizas: las tortugas y las serpientes reptan por la pared de la fachada y sobre las tejas se posan decenas de sus pájaros, mientras otros tantos revolotean bajo el techo de los cobertizos de madera. La sensación de irrealidad, provocada por el contraste de la madera desnuda y reseca con la frondosidad de las formas animadas, se adueña de este espacio exterior que está flanqueado por unas barandillas sobre las que se recuestan inquietantes troncos antropomórficos; parece un santuario en el que los restos de árboles adquieren formas totémicas y crecen flores de piedra.

Esta terraza exterior resulta también un excelente mirador desde el que se puede contemplar parte del pueblo, los campos colindantes y el *Monumento a la Piedra* que, a finales de 1989, levantaron Javier Floren, Marco Viola y el propio Fernando Buenache: una enorme roca que erigieron encima de un montículo tirando de ella con una trócola mientras se deslizaba sobre troncos de madera. Por último, en la planta superior del espacio de Las Pedrizas, también se encuentra el llamado

Museo Paleo-artístico: una colección de fósiles de unos 125 millones de años de edad geológica que combina el interés científico y el atractivo de su presentación plástica.

El espíritu del caminante...

Los espacios expositivos que nos ocupan son indisolubles de la personalidad de su creador. Fernando Sánchez Buenache nació en 1960, en Buenache de la Sierra. Su segundo apellido muestra hasta qué punto está enraizado en su pueblo natal, un lugar en el que sus antepasados han vivido desde hace al menos seis siglos. Autodidacta de formación, Fernando trabajó desde joven en el campo, preferentemente en labores vinculadas con la madera. Durante su primera juventud su única relación con las piedras consistía en apartarlas de su camino cuando le molestaban, pero en 1987 su amistad con jóvenes artistas de la vanguardia conquense del momento –especialmente con Javier Floren y Marco Viola– le mostró una nueva forma de contemplar su entorno y le

despertó su vocación artística. De esta época datan sus primeros zoolitos. Al principio –recuerda– los creaba para decorar el local, pero luego las creaciones fueron ganando en presencia e importancia y lo que era un medio se convirtió en un fin en sí mismo.

En el año 1992, una crisis personal lo llevó a dejar de lado el resto de sus ocupaciones y lo empujó al monte, agudizando su pasión por la búsqueda de piedras con las que realizar sus composiciones. Fernando se define principalmente como «muy paseante», lo más importante para su proceso creativo –nos dice– es «pasear mucho por la naturaleza, que está llena de tesoros». Al igual que sucede con otros muchos artistas del *land art* (Richard Long, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Hamish Fulton, o Miguel Ángel Blanco), las creaciones de Buenache son indisociables del acto de andar. Caminar es el acto primario que traza y fortalece los vínculos consigo mismo, con su obra y con su entorno. En una frase sobrecogedora, Fernando Castro Flórez (2015: 128) nos revela que «El hombre moderno ha pavimentado el mundo precisamente para que su pavor no sea visible». Tal vez por esto, en los años de su crisis, Fernando Buenache, se echó al monte; a caminar sin descanso sobre las sendas de tierra viva y de roca abierta para afrontar sus terrores particulares.

En una sociedad apresurada, que continuamente nos impone objetivos, caminar sin meta previa resulta un hábito bizarro, tanto en el sentido que este término tiene en español (valiente, arriesgado) como en el de sus acepciones francesa e inglesa (extravagante, raro). El monte es el lugar en el que el hombre rural se transforma en nómada; es la antesala de la transformación, cuyo útero es el bosque. La aldea, el pueblo y, con mayor precisión, la ciudad moderna, están diseñados para proporcionarnos la aparente sensación de seguridad que supone olvidarse de uno mismo. El monte y el bosque, en cambio, están ahí para que uno

se pierda, se busque; y, tal vez, se encuentre. Como escribe Franco La Cecla:

Ya no somos capaces de otorgar un valor o un significado a la posibilidad de perdersnos (...) En las culturas primitivas, por el contrario, si alguien no se pierde no se vuelve mayor. Y este recorrido tiene lugar en el campo. Los lugares se convierten en una especie de máquina a través de la cual se adquieren nuevos estados de conciencia (Franco La Cecla, cit. en Careri, 2002: 46).

Caminar por el campo, por el monte y por el bosque es un arte que requiere moldear el espíritu en la ascética de la soledad, y educar la mirada en la destreza de saber ver y reconocer las señales de la naturaleza. Desde niño Fernando Buenache sabía caminar por el monte, pero fue en estos años de crisis cuando aprendió a saber ver y descubrir las formas mágicas que se esconden en las piedras. El hombre de monte, ya de por sí observador, se convirtió en un buscador de figuras inesperadas; y, ante su mirada, el mundo se volvió *panmórfico*. Todo está lleno de formas: de las formas familiares que todos vemos y de las otras formas emboscadas que la mayoría no acertamos a ver. El joven Fernando Buenache, se perdió en el monte y regresó artista.

El proceso creativo...

Según nos confiesa Fernando, de sus inicios de caminante, a principios de los años noventa, data una revelación crucial que determinará su trayectoria: «la convicción de que la naturaleza es más maravillosa que cualquier cosa que yo podía hacer». Como artista de la tierra, Buenache utiliza los materiales que le proporciona el entorno, fundamentalmente la madera y la piedra. No en balde, junto a la ganadería, la saca de madera y las canteras de piedra han sido los principales sustentos de su pueblo desde su fundación, allá por el siglo XIII. También utiliza los cristales de yeso selénico,



Mesón Las Pedrizas – Museo de Zoolitos.

el popular espejuelo (*lapis specularis*) que ya en tiempos del Imperio Romano se extraía de las minas de Segóbriga, situada en la actual provincia de Cuenca.

Como ya hemos avanzado, Buenache busca pacientemente en sus interminables paseos las piezas y fragmentos de los materiales que constituirán el fundamento de sus obras. No hay un patrón único –y, mucho menos, fijo– que dirija la búsqueda. En algunas ocasiones sale al monte con una idea predeterminada de las formas deseadas; en otras es su mirada *pareidólica* la que descubre figuras insospechadas; y, las más de las veces, camina al azar, intuyendo que, como afirmó Fernando Castro Flórez: «Sólo

el verdadero caminante es capaz de dejar que la ocasión le guíe, *tomándose el tiempo necesario*, esto es, distanciándose de cualquier pragmática, sabedor de que el deseo no tiene cartografía y que lo más importante es estar abierto a los *encuentros*» (2015: 153). Los hallazgos inesperados, quién sabe si debidos a la casualidad o a la predeterminación, constituyen la esencia de su obra, pues como podemos leer en el texto que José Luis Huerta escribió a propósito de la exposición de Fernando Buenache en el centro de arte La loma del Olvido del pintor Torrent: «Él piensa que encuentra, pero es la propia naturaleza quien los pone en su camino: cantos, piedras, ramas, madera, troncos, fósiles..., salen a su

encuentro para que su mirada los transforme y les dé una segunda vida¹».

Después de estos *encuentros*, Buenache trata de reducir al mínimo la manipulación del elemento natural. El principio que guía su proceso creativo es no tallar. En sus creaciones se limita a dar al tronco de madera el equilibrio y la orientación que le proporcionará un nuevo sentido; a colocar sobre un pedestal con la inclinación adecuada la figura encontrada de piedra; o a unir los guijarros encontrados para crear nuevos seres y paisajes. En el texto para una de las exposiciones que Buenache realizó a mediados de los años noventa, Luis Muro ya subrayaba la parquedad de su técnica creativa:

En cuanto a su manera de hacer, hay que resaltar que su ascetismo técnico es el más acorde a sus fines, ya que la materia prima apenas sufre alteración alguna, pues con sólo cambiar de posición la piedra elegida y contraponerla a otra o unirla en diálogo a una raíz muerta de brezo o sabina, hace posible que una caliza en pétreo anonimato desde un remoto cretáceo, pueda ser diferenciada y admirada como flor, pájaro o serpiente².

Y veinte años después, tal como podemos constatar en las palabras con las que Tania Pardo, comisaria de la exposición «El curso natural de las cosas³», describía la poética de Buenache, este seguía fiel a su modo de proceder: «Buenache encuentra materiales en la naturaleza que posteriormente le son devueltos a ella sin manipular, transformados en diferentes composiciones que transmiten una sensibilidad tan original como única» (Pardo, 2016: 101).

1 La exposición tuvo lugar en el centro de arte La loma del Olvido del pintor Torrent, durante los meses de agosto y septiembre de 2020, en Landete (Cuenca). El texto mencionado está disponible en red: <<https://lomadelolvido.es/fernando-buenache-2020/>> [Fecha de consulta 13/08/2020]

2 Texto de presentación de la exposición «Litos Buenache», que tuvo lugar en los Jardines de la Diputación Provincial de Cuenca del 14 al 30 de junio de 1996. El texto puede consultarse en red: <<http://www.mesonlaspedrizas.com/index.php/biografia>> [Fecha de consulta 12/08/2020]

3 Esta exposición colectiva tuvo lugar en La Casa Encendida de Madrid entre el 14 de octubre de 2016 y el 8 de enero de 2017.

El artista Perejaume, en su obra *Natura i Signatura* (1990), quiso reflexionar sobre las complejas relaciones conceptuales que pueden establecerse entre naturaleza y arte yuxtaponiendo dos piedras idénticas: una piedra natural y anónima, que él mismo había escogido; y otra que, a imagen de la primera, el artista había esculpido y firmado. En las creaciones de Fernando Buenache, en cambio, no existe tensión conceptual entre arte y naturaleza, sino fusión simbiótica. Son creaciones que proceden tanto de la acción de los elementos naturales como del ingenio del artista; pertenecen a ambos por igual, tal vez por esto no están firmadas.

La obra de Fernando Buenache procede de una creatividad híbrida, no solo por la simbiosis entre arte y naturaleza que acabamos de mencionar, sino también por la mezcla que hay en ella de comportamientos propios del *land art*, reminiscencias del *ready made* dadaísta y técnicas artesanales propias del arte *povera*. Sin desdeñar, como nos recuerda Rosalía Torrent, cierto toque surrealista: «Su capacidad de detectar analogías entre lo animado y lo inanimado, y su evidente porte poético, le convierten en uno de esos creadores cuya originalidad entronca con el más puro surrealismo mágico, aliñado con la irreverencia de dadá⁴».

Museo Etnobotánico

A un par de calles del mesón-museo Las Pedrizas, se halla el segundo espacio expositivo, el denominado Museo Etnobotánico. Se trata de una vieja casa, en la que Buenache ha ido recogiendo antiguos utensilios, herramientas y aperos. El lugar podría visitarse como

4 Texto de la presentación de la exposición de Fernando Buenache en el centro de arte La loma del Olvido del pintor Torrent (Landete, Cuenca, 2020). Disponible en <<https://lomadelolvido.es/fernando-buenache-2020/>> [Fecha de consulta 13/08/2020]



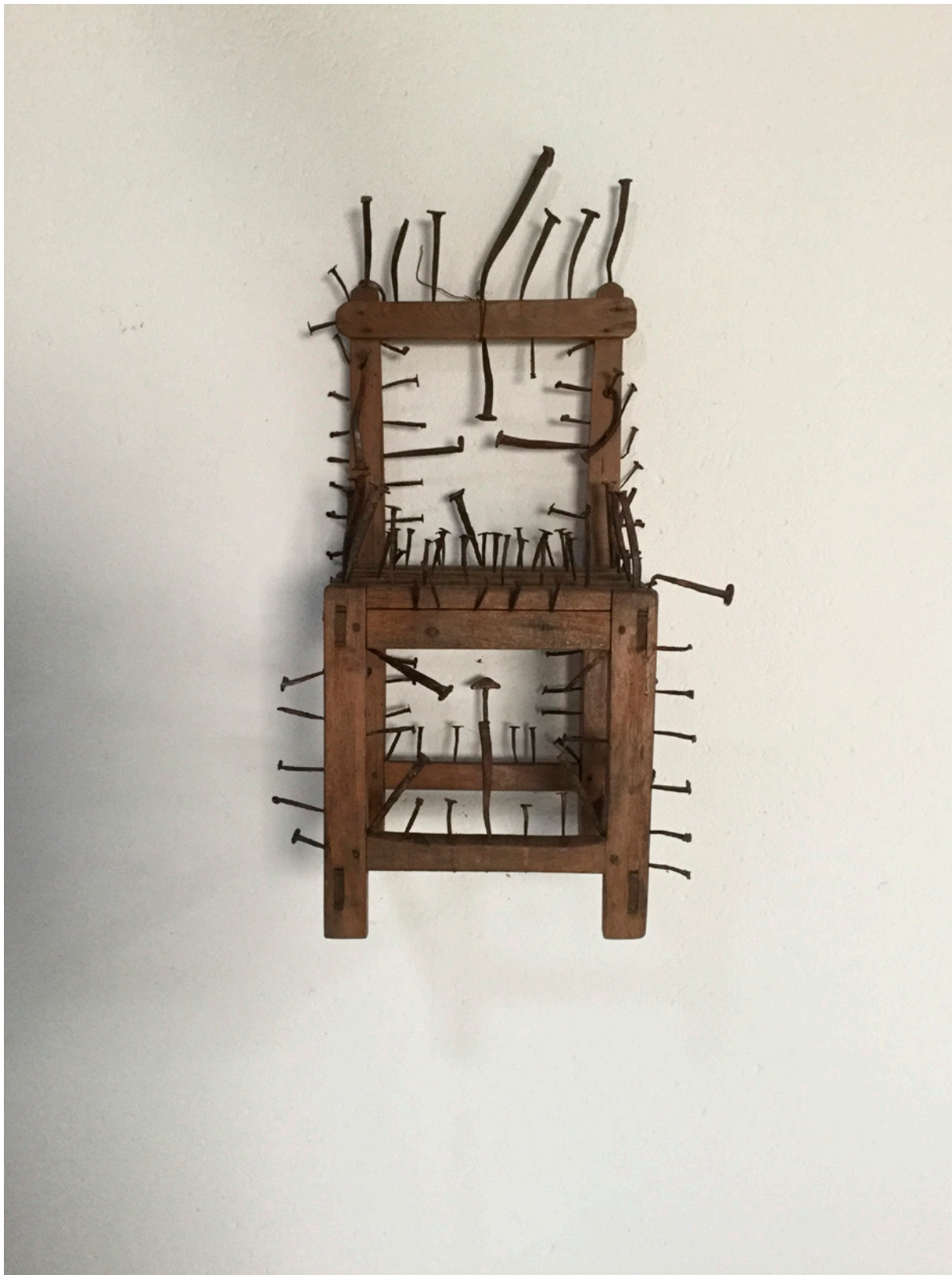
Museo Etnobotánico.

un pequeño museo etnológico, si no fuese porque la forma que tiene el artista de agrupar espacialmente los objetos crea unas composiciones de bella inspiración y austera factura, próximas al arte *povera*.

El arte *povera*, como en su día escribió Germano Celant, es «un himno al elemento banal y primario» (1985: 18). Los elementos utilizados en el arte *povera* son materiales baratos que han sido extraídos directamente de la naturaleza, cuando no son productos y enseres desechados de la vida cotidiana. La sensibilidad ante el entorno medioambiental sería el denominador común que conectaría al *land art* y al arte *povera* y les reuniría bajo el término de arte ecológico. En cierto sentido, como apunta Simón Marchán, el arte *povera*, «puede presentarse como una

reacción al mundo tecnológico, con una cierta vena romántica» (Marchán, 1994: 215). La incesante renovación impuesta por el modo de vida contemporáneo arroja a los basureros del olvido montañas de objetos desahuciados. Desde que, en 1990, Fernando Buenache abrió este espacio, amplió su campo de búsqueda a los derribos y a las escombreras. Entre los restos que allí se amontonan, encuentra objetos que son fragmentos de vida pasada, jirones de la esencia de un tiempo que fue y que él recupera para la mirada actual. Estos objetos, como afirma Pascual Patuel sobre los elementos *povera* en su conjunto,

son pobres desde el punto de vista mercantil, pero muy ricos en significados, porque han sido utilizados desde el origen de la humanidad para



Museo Etnobotánico.

la supervivencia y, por tanto, conectan con nuestras raíces antropológicas (...) Por eso, cuando visualizamos una producción *povera* el contenido no es tanto lo que allí está presente cuanto las experiencias asociadas a los elementos mostrados (Patuel, 2016: 158).

En contraste con el mundo zoomórfico y onírico del Museo de Zoolitos, en el que la materia prima de la piedra y la madera van conformándose en figuras reconocibles, en este nuevo espacio, los restos de puertas y ventanas tienden a la abstracción que anida en el fragmento o el detalle; y los variados utensilios expuestos pierden su individualidad, integrándose en la austeridad de la composición geométrica. Ciertamente, también se encuentran aquí objetos de una singularidad impactante como esa vieja silla de colegio –del colegio de su infancia– erizada con docenas de clavos. Otra obra híbrida que combina la intervención dadaísta en el objeto encontrado, el desgarramiento propio del expresionismo y los fantasmas del inconsciente surrealista. Pero, como hemos avanzado, en este espacio predomina la geometría. Estos fragmentos de puertas y ventanas son cápsulas del tiempo que, aunando la contundencia matérica y la perfección geométrica, revelan la poesía silenciosa –y, a menudo, inadvertida– que contiene la vida cotidiana. Reflejos materiales y transitorios de la eternidad de las ideas, son objetos nobles porque son antiguos, pero son antiguos porque son efímeros.

Parque de los Troncosaurios

Situado a un par de kilómetros del pueblo de Buenache de la Sierra, en la zona de Fuente Peñuela, encontramos el tercer espacio expositivo, el Parque de los Troncosaurios, con sus sorprendentes criaturas de madera. Se trata de una intervención en un extenso espacio al aire libre que reúne muchas de las características de una *Ecovention*⁵, que, como explica Carmen Gracia,

⁵ Término creado por Amy Lipton que incluye los conceptos de ecología e invención.

... serían intervenciones o acciones realizadas en el contexto de un ecosistema. Sus componentes pueden ser visibles o invisibles, con un énfasis especial en los proyectos *site-specific* que implican llamada a la atención, recuperación, restauración, renovación y rejuvenecimiento de terrenos dañados o simplemente ignorados (Gracia, 2008: 53-54).

En 2009 a raíz del incendio de Alegonés, que arrasó 300 hectáreas de un bosque centenario de sabinas, Fernando Buenache empezó a recoger los restos de los árboles quemados. El árbol y el bosque son entes cargados de simbolismo que desde antiguo han adquirido una dimensión mágica o sagrada en múltiples culturas. El árbol, asentado sólidamente sobre la tierra, proporciona cobijo y alimento, regula las lluvias, purifica el aire y marca las estaciones del año. Como escribe Yáñez Velasco (2018: 3): «Parece un señor de la naturaleza que, al igual que ella, se adormece en invierno y despierta en primavera». Por su parte, el bosque es el útero frondoso de la tierra, representa la interioridad originaria que nos precede: «El bosque es un antes-yo, un antes-nosotros (...) el bosque reina en el antecedente» (Bachelard, 1998: 226).

Durante más de cinco años, Fernando Buenache estuvo seleccionando y acarreando los troncos de los árboles quemados al parque. Más de 1500. Una vez allí, mediante una mínima pero decisiva intervención –que, en la mayoría de las ocasiones, consistió en proporcionales el lugar, el equilibrio y la perspectiva adecuada– los troncos se transformaron en esculturas animadas.

La metamorfosis –bien lo sabe la crisálida– es una forma de escamotear la muerte; y, como escribe Calvo Serraller (2004: 8): «no hay un registro más amplio de configuración, y que haga más intensa y dramática su metamorfosis, como el de la madera». Buenache entra en el bosque después del fuego para redescubrir en los troncos quemados formas sorprendentes y gestos inesperados que les conferirán una nueva



Parque de los Troncosaurios.

vida metamórfica. En un tronco quemado –podríamos pensar– siempre queda la sombra negra del dolor, pues un árbol quemado es un árbol torturado; de ahí el desgarrado expresionismo de algunas de estas obras talladas por el fuego. Pero estas esculturas también son árboles renacidos en forma de lagartos, dinosaurios, o troncos humanizados semejantes a los *ents*⁶, que celebran su nueva vida. Como nos relata Rosalía Torrent:

En un paraje de Buenache de la Sierra hay un bosque animado. Sus árboles ya no tienen raíces en la tierra, pero están vivos, y ahora se divierten bailando o conversando. Y pájaros de piedra se posan en sus ramas. Lo que antes fueron troncos

devastados por fuegos e intemperies, ahora son figuras que atrapan la asombrada mirada de quienes visitan la zona⁷.

Al final del parque, detrás de una empalizada de madera, encontramos un recinto en el que Fernando amontona los troncos recogidos del incendio y que se adivina como el centro de operaciones del complejo. Es un espacio a medio hacer; un almacén de formas en el que las piedras esperan convertirse en caras; y cientos de troncos aguardan el momento de su metamorfosis y un nuevo espacio en el que habitar. Pero también es un lugar en el que, poco a poco, Buenache va levantando una arquitectura mágica, con sus senderos jalonados con árboles

⁶ La especie de «pastores de árboles» que J. R. R. Tolkien creó para poblar la Tierra Media.

⁷ Ver nota 4.



Parque de los Troncosaurios.

quemados que han recuperado la verticalidad y acogen las siluetas recortadas de los pájaros de piedra sobre el azul del cielo.

Aquí, el número y el tamaño de las obras se multiplica como podemos comprobar tanto en los zoolitos (serpientes, tortugas, rostros humanos) como en ese tronco retorcido que ha elegido transformarse en un gigantesco caracol. En diferentes espacios, acotados por piedras, las figuras se agrupan en cuadros escultóricos: en unas ocasiones parecen combatir *troncosaurios* y serpientes; y en otras, los troncos vaciados por el tiempo y por el fuego se convierten en majestuosos tótems en los que, a modo de oasis oníricos, conviven una fantástica variedad de seres espectrales de piedra.

Desconcierta pensar que cada una de las composiciones escultóricas, que se cuentan por decenas en este parque, llenaría por sí sola la

sala mayor de cualquier museo. Pero Buenache, el hombre del monte, el autodidacta, desconoce o menosprecia la lógica de la austeridad sobre la que se erige la opulencia de los mercados del arte; a saber, que la contención, la escasez, aumenta el precio. Su espíritu dionisiaco es tan excesivo, gratuito y efímero como la propia naturaleza («me resulta imposible saber cuántas piezas he compuesto», nos dice). Y Dionisos –ya se sabe– al contrario que Hermes, nunca fue un dios del comercio.

Por último, en el centro del recinto, alrededor de una gran sabina –la única que no está quemada– el artista ha trazado un círculo con rocas; y de los troncos de madera que lo circundan cuelgan las piezas de piedra que conforman un *xilófono* colectivo con el que reproducir la música del Neolítico. Ciertamente, en la obra de



Parque de los Troncosaurios.

Buenache se aprecia una estética primitivista; un rasgo presente en muchas creaciones del *land art*, aunque se manifieste de formas muy diversas. Como nos recuerda Tonia Raquejo:

El *land art* surgió a finales de los sesenta bajo esta concepción de superposiciones periódicas. Así las «nuevas» formas ensayadas por artistas como Michael Heizer, Nancy Holt, Robert Morris, James Pierce y Robert Smithson entre otros, en realidad parecen resurgir de la memoria prehistórica y de las civilizaciones primitivas (1994: 318).

Una de las mayores virtudes artísticas de Buenache consiste en descubrir y mostrar cómo el tiempo y los agentes naturales modelan la piedra y la madera. Las fuerzas que han tallado sus troncos y han esculpido sus caras son el agua, el aire y el fuego. No es de extrañar pues que sus obras conserven una esencia primordial y atávica, pues están conformadas por los cuatro principios primigenios.

Aunque no es fácil de olvidar obras como *Effigy Tumuli* (1983-1985), las cinco gigantes figuras de animales (típula, pez, rana, tortuga y serpiente), creadas por Michael Heizer en el Buffalo Rock State Park de Ottawa, no abundan los artistas *land* que prefieran la figuración a la abstracción conceptual. Resulta notorio que gran parte de la producción del arte contemporáneo se caracteriza por su difícil comprensión: poco –o «nada» según Adorno (1980: 9)– resulta en él evidente; y Jean Baudrillard fue más rotundo todavía al afirmar, tras visitar la Bienal de Venecia de 1993, que el arte se había convertido en «un complot e incluso un “delito de iniciados”» (Baudrillard, 2006: 119). Sin embargo, también hay artistas que crean a contracorriente. Buenache es uno de ellos; comenzó buscando formas abstractas y luego pasó a la figuración. Cuando le preguntamos el porqué de esta transición que en muchos otros suele ir en sentido contrario, su respuesta resultó reveladora: «... porque las formas abstractas puede que solo las vea yo; y las figuras las reconoce la gente». Fernando Buenache es un solitario, pero no tiene el comportamiento solipsista que ha llenado de incompreensión y de ansiedad gran parte del arte contemporáneo. Ancestral pero lúdica, su figuración mágica, en ocasiones inquietante y en ocasiones naif, no tiene ningún reparo en apostar a las claras por los principios de familiaridad y de participación que están en la base del gusto popular. Es el modo y el medio que tiene este artista –ajeno a cualquier servidumbre de los circuitos artísticos– de asegurar su vínculo y su compromiso con la gente.

Dionisos en la serranía...

En el Parque de los Troncosaurios se evidencia el espíritu dionisiaco que ya mencionamos al hablar del Museo de Zoolitos. Dionisos –conocido entre los romanos con el nombre de Baco– es un dios de la vegetación, de los bosques y de la fauna salvaje. Su muerte,

despedazado por los titanes, y su posterior renacimiento anual simbolizan los ciclos de la naturaleza. Los troncos animados y los animales de piedra de Fernando Buenache pertenecen a los dominios de Dionisos, cuyo ímpetu transgresor no admite compartimentos estancos, salta de un género a otro, fusiona las especies y unifica los reinos de la naturaleza. Al igual que el dios patrón de la tragedia y de las bacanales, sus caras y sus homarraches participan de la celebración y del desgarrar; pues lo mismo observan, espantadas, el lado terrible de la existencia, que contemplan festivas el baile de los árboles renacidos. En sus rostros de piedra asoma tanto la sonrisa burlona como el espanto.

A diferencia de la sobriedad de la poética que dirige la obra de la mayoría de los artistas *land* (pensemos en Robert Smithson, Richard Long, Dennis Oppenheim... y tantos otros), llevándoles a encerrar el significado de sus obras dentro de contención de las figuras geométricas más simples, la creatividad de Buenache se desborda en una incontenible figuración en la que, como en el torrente de la vida, casi todo tiene cabida. Su obra multiplica tanto la variedad como la repetición, configurando un espacio fantásticamente abigarrado el que conviven, sin ninguna jerarquía excluyente, lo esencial y lo trivial, el hallazgo original y las fruslerías. Son los dominios de Dionisos, instintivo y siempre excesivo, que todo lo celebra y equipara.

¡Evohé! ¡Evohé!... Parecen cantar sus figuras en el monte durante las noches de viento:
 Manifiéstate como un toro o como multicéfala serpiente o como león de aspecto llameante.
 Ven, Baco, y al cazador de bacantes,
 tú, con rostro sonriente, échale el lazo mortal, porque irrumpió en el tropel de las ménades⁸.

⁸ Eurípides, *Bacantes*, vv. 1017-1023. La traducción castellana es de Dionisio Mínguez Fernández. Cit. en Colli, 1995: 63.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1978) *Teoría estética*, Madrid: Taurus.
- BACHELARD, Gaston (1998) *La poética del espacio*, México: Fondo de cultura Económica.
- CALVO SERRALLER, Francisco (2004) «Remontar el tiempo», *David Nash*, Madrid: Galería Metta.
- CARERI, Francesco (2002) *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona: Gustavo Gili.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (2015) *Mierda y catástrofe*, Madrid: Fórcola.
- CELANT, Germano (1985) «1968. Un arte povera, un arte crítico, un arte iconoclasta. 1985», *Del arte povera a 1985*, Madrid: Dirección general de Bellas Artes.
- COLLI, Giorgio (1995) *La sabiduría griega* (tomo I), Madrid: Trotta.
- GRACIA, Carmen (2008) «El reencantamiento de la naturaleza: una aproximación al Eco-Arte», *CBN*, 0: 48-57.
- MARCHÁN FIZ, Simón (1994) *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*, Madrid: Akal.
- PATUEL, Pascual (2016) *Arte actual*, Valencia: Universitat de València.
- PARDO, Tania (coord.) (2016) *El curso natural de las cosas*, Madrid: La Casa Encendida.
- RAQUEJO, Tonia (1994) «El *land art* como metáfora de la historia», *El papel y la función del arte en el siglo xx*, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- (1998) *Land art*, San Sebastián: Nerea.
- THOREAU, Henry David (2002) *Walden o la vida en los bosques*, Barcelona: Los libros de la frontera.
- YÁÑEZ VELASCO, Marcos (2018) «Simbología y culto del árbol y el bosque en los inicios de la cultura europea», *Boletín Carpeta informativa del CENEAM*. Disponible en https://www.miteco.gob.es/es/ceneam/articulos-de-opinion/2018-06-marcos-yanez_tcm30-450488.pdf [Fecha de consulta 20/08/2020]

Recibido el 9 del 9 de 2020

Aceptado el 8 del 10 de 2020

BIBLID [2530-1330 (2020): 94-109]



Vista panorámica de Genalguacil desde la carretera de Estepona. Fotografía: Carmen Nájjar Martínez.

GENALGUACIL, EL MUSEO HABITADO

GENALGUACIL, THE INHABITED MUSEUM

Carmen Casado García

*Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Málaga y
Máster en Arte Contemporáneo por la Universidad de Londres*

Malgara García Díaz

Historiadora y arqueóloga por la Universidad de Málaga

Resumen Este artículo recoge la extraordinaria experiencia que se vive en un pequeño pueblo de la provincia de Málaga, un magnífico ejemplo de cómo el arte y la cultura pueden ser motor de desarrollo rural. En 1994, a iniciativa municipal, se puso en marcha un programa de creación y exposición de arte contemporáneo en el que, además, se implicó la casi totalidad del vecindario. Encuentros de Arte, Arte Vivo, el Museo, el proyecto Lumen y todas las actividades que se han generado en torno a ellos, constituyen la columna vertebral sobre la que se sostiene una propuesta seria y bien diseñada que se sustenta en elementos tradicionales del pueblo, al tiempo que en las más recientes y vanguardistas propuestas artísticas. Los y las artistas, que han ido participando en las diferentes convocatorias y ediciones, han ido conformando una extraordinaria colección de piezas y experiencias estéticas que contribuyen a afianzar la personalidad de la población y a sacarla de la crisis que afecta a muchas poblaciones del interior, que ven mermar su número de habitantes. Genalguacil se aferra a estas propuestas culturales bajo el paraguas de «Genalguacil Pueblo Museo» para mejorar su economía a través del turismo cultural y hacerse un hueco en las dinámicas artísticas y culturales del país. El resultado es un museo habitado que ha logrado focalizar muchas miradas y que tiene ahora entre sus manos un futuro prometedor.

Palabras clave Arte contemporáneo, arte urbano, gestión, participación.

Abstract This article describes the extraordinary experience offered by a small town in the province of Málaga, a fabulous example of how art and culture can be an engine of rural development. In 1994, a program of creation and exhibition of contemporary art was launched by the town council in which almost the entire neighbourhood got involved. Art Meetings, Live Art, the Museum, the Lumen project, as well as all the activities generated around them, constitute the backbone which supports a serious and well-designed proposal inspired by the town's traditional elements as well as by the newest artistic proposals. The artists, who have participated in every edition, have gathered an extraordinary collection of pieces and aesthetic experiences that consolidate the personality of the local population and are helping many inland villages overcome the crisis as they are being deserted by many of their residents. Genalguacil is clinging to these cultural proposals under the umbrella of «Genalguacil Pueblo Museo» in order to improve its economy through cultural tourism and find its place in the country's artistic and cultural dynamics. The result is an inhabited museum that has managed to get a lot of attention and has now a promising future ahead.

Keywords Contemporary Art, Urban Art, Cultural Management, Collaboration.

Genalguacil

Recostado en una ladera de las estribaciones más occidentales de la cordillera Penibética, tramo conocido como la Serranía de Ronda, se localiza la población, que comparte con sus vecinas un atractivo tipismo: pequeños enclaves de vibrante blanco, recorridos por estrechas y sinuosas calles que originan reducidos espacios, en los que la vida se sucede tanto intra como extramuros y donde la huella morisca es aún palpable. Las labores agrícolas a las que, de forma mayoritaria se dedican sus gentes, el trasiego cotidiano y el aislamiento de los grandes núcleos de la, no obstante próxima costa, les confieren un cierto aire de postal antigua que se vuelve sepia, ya que el despoblamiento al que se ven sujetos es tan constante como inmarcesible la belleza que se comprueba en cada uno de sus rincones.

Rodeado de espesos bosques de castaños, pinos, alcornoques y una joya relictas, los pinsapos; enclavado en las montañas, donde las alturas lo envuelven en transparentes atmósferas azules; y surcado por los arroyos que acompañan al río Genal y que circulan, ondulantes, en la profundidad de fragantes y profundos valles. Este es el enclave de Genalguacil, un reluciente caserío en medio del bosque, ya que la única manera de acceder a él es cruzar la espesura: el «Jardín del Visir», si nos ceñimos al descriptivo topónimo de origen andalusí, al que contribuyen sus temperaturas suaves y sus relativamente abundantes precipitaciones.

Sin embargo, sus poco más de 400 vecinos envejecen y los jóvenes se van a la cercana Costa del Sol a buscar oportunidades en el turismo masivo, y el abandono amenaza con sumirlo en una profunda crisis de difícil salida. Este ha sido el motivo por el cual, desde el propio Ayuntamiento de Genalguacil, se inició una dinámica que tenía como núcleo central al arte contemporáneo, y la participación del vecindario en el proceso de creación como finalidad.

El proyecto

Con la mente puesta en promover actuaciones que hicieran desarrollar la localidad y frenaran el retroceso poblacional, en 1994 vio la luz la primera edición de lo que entonces se llamó Talleres Artísticos del Valle del Genal. Ya, desde sus inicios, se adoptó el sistema que aún se mantiene a día de hoy en los Encuentros de Arte: el ayuntamiento lanza una convocatoria, un número indeterminado de artistas presentan sus proyectos, un jurado selecciona los más apropiados y durante la primera quincena de agosto se celebran las actividades y se procede a la generación de las obras.

Los artistas se desplazan hasta Genalguacil, allí se les proporciona alojamiento y manutención gratis, así como algunos materiales, por lo general de origen local, para la realización de sus trabajos. Durante esas dos semanas conviven con los habitantes que, como hemos dicho, en muchas ocasiones incluso participan en la transformación de los materiales y en la producción artística. Finalmente, las bases del concurso indican que la obra debe quedar instalada en Genalguacil y cada artista, en la actualidad, recibe también la cantidad de 1000 euros.

Las propuestas seleccionadas para este año 2020 se han visto reducidas a siete, ya que la crisis sanitaria desaconseja las multitudes. Christos Papisotiriou recoge sonidos del pueblo para después intervenir sobre ellos, Raquel Serrano se enfrenta al reto de realizar dibujos sobre fachadas con la técnica de *frottage*, Jesús Palomino investiga y descubre los diferentes blancos del pueblo, Eduardo Rodríguez y José Manuel Ruiz realizan tejas de jabón, Ana Varea interviene en «La casa de Fulanita», Rafael Jiménez trabaja sobre azulejos con plastilina, empleando nuevas tecnologías para su elaboración, y Paula Valdeón, con su iniciativa «Un paisaje verde», crea una pieza pictórica que mezcla tejido, pintura, dibujo y cerámica.

Durante quince días, además de los trabajos propios de los y las artistas, se suceden diferentes

Echando una escansá, de Víctor Ara. Encuentros de Arte 2000. Fotografía: Carmen Nájjar.





Fachada del MAC con la obra *El lápiz*, una intervención de Javier Calleja en Arte Vivo 2015. Fotografía: Carmen Nájjar.

talleres por las mañanas, en los que predomina un cierto carácter instructivo y formativo, que se convierten en una amplia oferta cultural cuando llega la tarde, especialmente, con el programa de las Noches al Fresco. Conciertos, teatro, espectáculos de luces, danza, pasacalles, circo, etc., proporcionan más oportunidades para la concurrencia y para el disfrute de la cultura y el encuentro.

Este modelo de funcionamiento, por buscarle paralelos, es muy parecido al que se puso en marcha en Hecho (Huesca) y existe otro antecedente, igualmente en los años ochenta, en la localidad italiana de Ulassai. A ambos lugares se trasladan los artistas, montan su taller, ejecutan su obra y esta pasa a formar parte del patrimonio artístico de los pueblos. Algo anterior a estos proyectos, en la bella localidad marroquí de Asilah, se puso en marcha también una experiencia similar, el Festival de las Artes, escenario en el que artistas locales y foráneos crean para «la involucración en el

conocimiento, transformación y preservación de su entorno vital» (Gómez López, 2015).

Volviendo a Genalguacil, las tres primeras celebraciones fueron consecutivas, los años 94, 95 y 96, pasando posteriormente a convertirse en Encuentros de Arte, con carácter bianual, motivo por el cual, en este 2020, se cumplen quince ediciones. Sin embargo, el pueblo no quería renunciar a sus citas con el arte en los veranos, con lo que los años acabados en número impar se programaban actividades lúdicas y formativas para la población, en la línea de las semanas culturales que se celebran en otros lugares. En 2011, estos esfuerzos se canalizaron a través de otra oferta más reglada a la que denominaron Arte Vivo.

Arte Vivo se define más como una propuesta de actividades culturales vinculadas con la artesanía, con la salvaguarda de valores, conocimientos y tradiciones. No obstante, en las últimas ediciones también se han integrado algunos artistas que han intervenido en el



Exposición en el MAC: «25 años de historia». En primer plano, la obra *Auto-Retrato* de Arturo Comas, realizada en Arte Vivo 2015. Fotografía: Carmen Nájjar.

pueblo, en el que han quedado emplazadas sus obras. Suelen ser artistas convocados expresamente y que subscriben el desarrollo de sus proyectos dentro de un esquema organizativo y expresivo en que ya se cuenta con un comisariado, que define el discurso expositivo y otorga coherencia al conjunto. En 2017 el proyecto se tituló «Pintar imaginarios» y en 2019 «Forjando identidades. Construyendo escenarios».

Paralelamente, y desde 2004, se cuenta con la presencia de un espacio expositivo cerrado, germen de lo que a día de hoy es una extraordinaria edificación, tanto física como conceptual, el Museo Fernando Centeno López, que lleva camino de convertirse en el buque insignia de la empresa para la que todo este ingente programa se puso en marcha.

La existencia del Museo facilita el poder albergar aquellas obras que su fragilidad aconseja conservar en un espacio protegido.

Pero, además, se trabaja ya intensamente en la celebración de exposiciones itinerantes y temporales, de manera que se focalicen buena parte de los esfuerzos y contactos que se han logrado, contando con la presencia de figuras que juegan un papel importante en el arte contemporáneo español. Por otro lado, también se persigue rentabilizar sus nada despreciables fondos, organizando hasta unas seis exhibiciones al año. Todo ello ha llevado a acometer unas profundas reformas que incluyen aspectos como la accesibilidad y la eficiencia energética, y que han visto la luz unos días antes de iniciarse los Encuentros de 2020 con la exposición «25 años de historia».

Cerca de 21 000 personas han pasado el último año por él, lo que nos puede dar una idea de la acogida que está teniendo. Perfectamente equipado, ocupando el edificio de un antiguo molino de aceite, el Museo cuenta con diferentes salas provistas con las más recientes

tecnologías relacionadas con la optimación de la luz y los espacios, y adaptadas a obras en cualquier tipo de soporte y formato, incluido el arte audiovisual.

Junto a los Encuentros, Arte Vivo y el Museo, se han incorporado otras temáticas como es el proyecto «Lumen», vinculado con el empleo de la luz en el arte contemporáneo, lo que se conoce como el *light-art*. Hablamos de la «combinación de materia, energía y nuevas tecnologías, así como de la interacción entre la luz y el color» (Pérez Castillo, 2019).

Las nuevas tecnologías permiten que la luz cobre materia y deje de ser un simple juego con su antagónica, la sombra, para convertirse en un recurso principal de expresión cargado de simbología. En palabras de los propios integrantes de la galería, que se ha desplazado a Genalguacil para desarrollar el proyecto: «Lumen es, efectivamente, un proyecto de arte público diseñado por la galería T20 Proyectos, que nace del diálogo con la gente y el pueblo, buscando generar fórmulas no transitadas en las que la luz sea el elemento central» (Pérez Castillo, 2019).

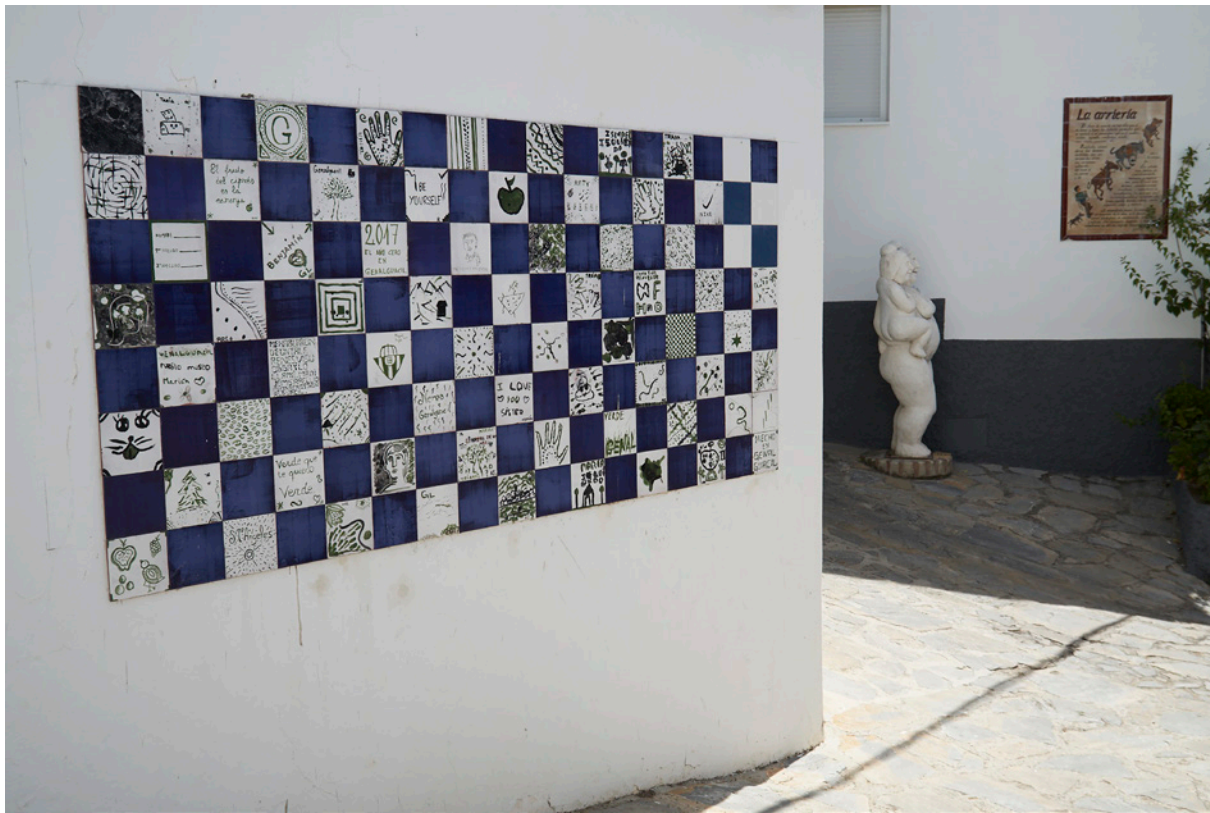
Además, con la incorporación de esta galería, se aúnan los proyectos de varios artistas que basan sus intervenciones en la localidad con instalaciones en las que la luz es la protagonista. La orografía de Genalguacil, rastros de luces para la memoria, la historia reciente o las señas de identidad son los temas en los que basan sus creaciones.

Comprobamos, por tanto, que se trata de un programa ambicioso y perfectamente formulado y definido, y que ha visto cómo se ramifican y hasta se legitiman sus propuestas primigenias. Por ejemplo, desde hace ya unos cuantos años, la organización es considerablemente cautelosa en el cumplimiento de la paridad, y se extrema el cuidado a la hora de elegir a los y las creadoras, de forma que las mujeres tengan igual presencia que los hombres. En Genalguacil, ellas sí están rompiendo el techo de cristal.

El iniciador de todo este movimiento, que fue alcalde de Genalguacil desde 1983 hasta 2003, Fernando Centeno López –el Museo lleva su nombre en reconocimiento a sus desvelos– lo explica con claridad: «los genalguacileños pasaron de espectadores a protagonistas, y algunos, los menos, de críticos a arduos defensores» (Algarra y Centeno, 2014). Y es que no podemos olvidar que, en el fondo, todo este proyecto trata de un profundo ejercicio de democratización del arte y de socialización de la cultura.

A Fernando Centeno le siguió Beatriz Álvarez Urda al frente del consistorio desde 2003 a 2011, y podemos asegurar que el trabajo no solo fue consolidándose, sino que siempre continuó creciendo y diversificándose. Y con la llegada a la alcaldía de Miguel Ángel Herrera Gutiérrez, en la práctica, se da comienzo a una mayor institucionalización del proyecto, al tiempo que comienza a profesionalizarse, especialmente a través de la elección del jurado. Este queda integrado por una persona que ejerce el comisariado y otra que coordina la edición de los Encuentros, y se completa con figuras relevantes, desde la dirección de un museo y de una galería importantes, así como una más, experta en escultura, siempre procurando superar el marco geográfico malagueño y andaluz, para tener visiones desde otros territorios de España. Estas personas son, para el proyecto de este año, Carolina Parra, Paula Cabaleiro, José María Luna, Juan Francisco Rueda y Arturo Comas. Posee, este órgano, la capacidad de decisión sobre las propuestas que se presentan a los Encuentros, al tiempo que funciona como un catalizador desde el punto de vista artístico. Además, resulta definitivo a la hora de marcar las pautas a seguir, por lo que ostenta un peso específico en toda la estructura de «Genalguacil Pueblo Museo».

En esta línea de profesionalización, en estos momentos, el comisario de las exposiciones es Juan Francisco Rueda, quien asegura que: «La idea es, a través del arte, generar materiales de



Mural realizado por los niños de Genalguacil durante los talleres de Arte Vivo 2017, dentro del proyecto «Pintar imaginarios». Al fondo, escultura *El descanso* de Aida Carvajal, Encuentros de Arte 2012, y mural cerámico explicando un antiguo oficio, el de los arrieros. Fotografía: Carmen Nájara.

reflexión, como demografía, geografía, topografía, ecología, historia...» (Rueda, 2017) y la coordinación de los Encuentros corre por cuenta de Arturo Comas. Obviamente, aparte de estas incorporaciones de índole más técnico, que aseguran un discurso y definen la línea artística, también se ha ido conformando una estructura organizativa y de gestión que resulta imprescindible para movilizar el volumen de objetivos y actividades que se ponen en juego.

Podemos asegurar que del entusiasmo que en sus inicios movió a sus organizadores, prácticamente hemos pasado a una auténtica pasión en la que el arte contemporáneo se yergue como la vela que mueve el barco. Muchos son los intereses que se persiguen, que Miguel Ángel Herrera sintetiza en la siguiente frase: «Cuando hablamos de Genalguacil y de sus Encuentros nos referimos a cultura, creación,

modernidad, singularidad e inspiración» (Algarra y Centeno, 2014).

Con los años, la difusión de la experiencia y las relaciones que se han establecido con otras instituciones culturales y museísticas ha aumentado, interesándose por Genalguacil el periódico *The New York Times*, que le dedicó un artículo en septiembre de 2014 bajo el titular: *To lure tourists a remote village in Spain, turns its eyes to the art*, firmado por Raphael Minder. También se interesaron por el Proyecto museos como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, o el propio MoMA de Nueva York. Paralelamente, hoy existe un buen número de artistas verdaderamente atraídos por involucrarse y exponer sus obras, bien en las calles, bien en el Museo. Hay que reseñar que el devenir de muchos jóvenes creadores que llegaron a Genalguacil cuando iniciaban sus carreras,

se ha visto notablemente unido al éxito en las mismas, como lo demuestra la presencia de casi todos ellos y ellas en las sucesivas ediciones de ARCO, en las que también participa el propio proyecto de «Genalguacil Pueblo Museo».

Por tanto, podemos decir que existe un sólido proyecto que, según sus organizadores, se sustenta en cuatro pilares que son: tradición, arte, cultura y naturaleza, y que se ha ido comprobando y mejorando con una ya importante experiencia acumulada y, como veremos más adelante, volcado hacia el futuro, como una apuesta muy seria en la que el arte contemporáneo es el fundamento para sacar al pueblo de la decadencia que asiste a los núcleos poblacionales del interior. En realidad, casi nos parece un derecho de sus moradores y, por tanto, este sería un claro ejemplo de ejercicio de justicia.

Cuatro programas, en resumen, sostienen, por el momento, el edificio del proyecto global «Genalguacil Pueblo Museo»: los Encuentros, las ediciones de Arte Vivo, el Museo y Lumen. Si el éxito puede medirse con números, solo decir que para este año de 2020 se han presentado 207 proyectos, provenientes de cerca de 20 países, y toda la dinámica que vive el pueblo ha entrado recientemente en el *ranking* del Observatorio de la Cultura de España.

Pero, como es de suponer, nada de este extraordinario montaje podría hacerse de espaldas a la población. La colaboración entre el vecindario es absoluta, de manera que se puede percibir el esmero con el que miman cada trozo de calle, cada esquina, cada muro... y sus habitantes se convierten en cicerones espontáneos si la ocasión lo requiere. Todo el pueblo está surcado por una enorme diversidad de elementos que contribuye a que la estancia sea lo más agradable posible, en un afán por promover el turismo cultural como fuente de ingresos para la localidad. Por todo ello, los visitantes van y vuelven a Genalguacil. Repiten. Regresan con acompañantes a los que

introducen –como si de iniciados se tratase– en una especie de culto, casi un peregrinaje. Los llevan a perderse entre el laberinto mágico de sus calles y sus obras de arte en un estimulante deambular estético. Al final, siempre desean quedarse.

La colección

Las obras deben cumplir con unos requisitos: la adecuación al lugar donde quedará ubicada, la revalorización del acervo natural y etnográfico como valores populares innegables de la localidad y, por otro lado, que forme parte de un argumento global, que no sea un verso suelto sin conexión con todo el discurso expositivo del museo, constituido por las calles y los espacios públicos de Genalguacil. Los creadores y creadoras se han ido convirtiendo con las sucesivas ediciones en verdaderos narradores de historias y emociones artísticas, y sus argumentos y consideraciones circulan de la mano, entre el conocimiento y la experiencia, entre la emoción y el rescate de la tradición, entre la técnica y la cultura.

No se trata, por tanto, de promover la creación de un muestrario ornamental que se limita a decorar determinados rincones sin que exista un hilo conductor, un motivo o una intención reflexiva. Tampoco es lo que se conoce como los *sculpture parks*, con obras de artistas, más o menos consagrados, y que forman una especie de colección, algo similar a lo que podemos encontrar en el –por otro lado impresionante– recinto de Montenmedio en Vejer (Cádiz), en el que se cuenta con intervenciones de James Turrell o de Marina Abramovic, y en el que existe una íntima relación entre el arte y la naturaleza con su sucesión de proyectos *site-specific*. En esa misma línea podemos encuadrar otras experiencias como el Chillida Leku, en Guipúzcoa, o el Museo de las Esculturas de Leganés, en Madrid. Ejemplos, por otro lado, también próximos al *land art*, expresión que



Arco del viento, de Isidro López-Aparicio. Encuentros de Arte 2016. Fotografía: Carmen Nájjar.



El emigrante, de Andrés Montesanto, Encuentros de Arte 2008. Fotografía: Carmen Nájjar.

designa a aquellas actuaciones realizadas en la naturaleza virgen, nociones que están próximas a una concepción que, en realidad, se aleja un tanto de la idea de museo para adentrarse en el concepto de paisaje contemporáneo, como el que existe en el río Lérez, en Pontevedra, la Illa do Cobo. Y tampoco estamos ante un caso de museo mayoritariamente grafitero, en el que los murales se convierten en el tema preponderante, como es el caso de Fanzara, en Castellón, otro pueblo que se sustenta en el arte para resolver situaciones complicadas. Como también han hecho en Romangordo (Cáceres), donde una serie de pinturas en las paredes de las casas, recrean escenas costumbristas del pasado del lugar y sus habitantes, formando extraordinarios trampantojos.

Porque entre esta desbordante panoplia de estímulos y productos artísticos que podemos encontrar en Genalguacil, quizá lo principal

sean los valores sociales que la población ha ido atesorando. Ya que, a pesar de las fechas fijas en el calendario, no se trata de un hecho puntual en el tiempo, es un continuo habitar de sus gentes en lo que podemos denominar una comunidad cultural, la musealización de un ecosistema humano. De ahí que se le catalogue como el único museo habitado del mundo.

Genalguacil es, como puede verse, algo diferente y especial. Es el pueblo *performance*, ya que la interacción entre pueblo y artista, entre visitante y pueblo es constante. Genalguacil está vivo y tal y como pasa en las *performances*, quienes asistimos a ellas formamos parte de la magia y del momento único e irrepetible de la creación. Para los genalguacileños y para los artistas es muy importante la colaboración mutua que nos hace a todos cómplices de este arte contemporáneo, que se crea expresamente para los rincones de sus calles y que inhala y



Barandilla de Tamara Arroyo. Intervención expandida del proyecto «Forjando identidades. Construyendo escenarios». Arte Vivo 2017. Fotografía: Carmen Nájjar.

exhala el mismo aire que todos los que allí están. A través de esa interacción permanente, los habitantes forman parte del museo, son piezas vivientes de la colección.

Es tal la simbiosis que sucede que las obras –conformando lo que podemos llamar una exposición expandida– participan de la mutabilidad y se modifican con el paso de las horas, la luz, los meteoros, las estaciones... O terminan allí su efímera vida de manera apoteósica, igual que una vez se les dio aliento.

Resulta difícil plasmar en palabras lo que allí sucede, no solo durante los eventos, exposiciones, cursos, sino durante todo el año. Hay, por ejemplo, un rinconcito con dos bancos y una escultura cerámica con azulejos con un gato acostado en su cénit, obra de Ana Victoria Navarro, titulada *Contador de historias*, que además de ser obra plástica, invita a sentarse a leer, o quizás a escribir, y

continuar haciendo arte. Otra obra, una figura cerámica de una señora mayor con un moño alto y posición firme y brazos en jarra, aunque ligeramente taciturna, nos dice «estoy hasta el moño de subir cuestas» que así titula la obra su autor Juan Ramón Gimeno.

Algunas obras, además de su función puramente estética, tienen otra de mobiliario urbano, como es el caso de *Acémilas*, del mismo autor anterior, donde a tres cabezas de burro les sale agua de sus bocas, porque es una fuente. O la aportación de Ralf KIWUS, titulada *Obra teatral de azulejos y madera*, donde un hombre-banco parece ver la tele, que no es más que un marco vacío donde poder admirar las preciosas vistas del entorno. Otras son una evidencia del compromiso de sus autores, como *El emigrante*, fruto de los Encuentros de 2008 del artista Andrés Montesanto, quien migró de Argentina a



Festival Lumen 2019. Obra: *Del caño al coro*, de Sonia Navarro. La luz artificial de las bombillas refleja el recorrido que hacían las mujeres cada día: casa-iglesia-lavaderos-casa.

Málaga y que, por tanto, conoce de qué habla y utiliza su arte para denunciar injusticias y posicionarse en temas reivindicativos. Esta obra tiene su complementaria, *El inmigrante*, en Derio (Vizcaya), adonde, la fuerte deriva poblacional, llevó a muchos genalguacileños.

Junto a ellas, algunas muestras, como «Territorios. A las Ciencias Sociales por el Arte», de los artistas José Medina Galeote y Françoise Vanneraud. La del primero consistió en una intervención en las persianas –por tanto, elementos cambiantes con su uso cotidiano– de puertas y ventanas pintadas de celeste con motivos blancos y verdes, fruto de un diálogo entre los autores que: «nos permite analizar distintos aspectos de un grupo social o un enclave» (Rueda, 2018). O el *Arco de Viento*, que facilita a su autor, Isidro López Aparicio, reflexionar «sobre la futilidad de lo que nos rodea» (López Aparicio, 2016).

Fernando Renes y Arancha Goyeneche, empleando una amplia gama de recursos, como la cerámica, la azulejería, lo popular, la tradición, lo vernáculo y la propia Historia del Arte (Rueda, 2017), nos dejaron sus obras, que se encuadraron dentro del proyecto «Pintar imaginarios». De la edición de Arte Vivo de 2019, en algunos miradores del pueblo han quedado unas barandillas de forja que reproducen motivos de plantas autóctonas, que se deben a la artista Tamara Arroyo.

En otro orden de cosas, la Galería T20, que ha iniciado un proceso de deslocalización de sus actividades, habiendo celebrado sendas exposiciones en Londres en los años 2018 y 2019, se ha trasladado en 2020 a Genalguacil, en palabras de sus promotores: «porque hay una razón aún más importante para instalarnos allí este verano, y es que lo que ocurre en esa belleza histórica de la Serranía de Ronda es

lo más interesante del panorama artístico español» (T20, 2020). Pues bien, dentro de la oferta de la galería, el artista Miguel Fructuoso, en calidad de artista invitado a los Encuentros, plantea una revisión de algunos de los hitos de la Historia del Arte en su obra *Pastoral*.

Y así hasta unos 200 autores y obras en las que la multitud de materiales, soportes, técnicas y lenguajes expresivos nos ponen en contacto con una colección de arte contemporáneo en la que el eclecticismo es la marca, eso sí, sin estar reñido con la congruencia narrativa. Podríamos analizarlas todas, una a una, pero mejor, vayan a Genalguacil ustedes mismos y formen parte del prodigio de andar por él. Sumérjense en un juego para los sentidos y las emociones. Circulen por los rincones específicos para cada pieza en los que se conjugan los elementos tradicionales del urbanismo propio con las instalaciones y obras contemporáneas, en medio de un entorno en el que la naturaleza juega a ser un espectacular telón de fondo. Dediquen tiempo al abandono de la placidez de lo probable, para acercarse a la inquietud de lo sorprendente.

El futuro

Desde la solidez y la veteranía que orienta la gestión, se plantea abrir el abanico de actuaciones y existen algunas líneas, en parte ya comentadas más arriba, que apuntan hacia la consolidación del formato.

La generación de exposiciones temporales, para ofrecer propuestas artísticas de forma continuada, con la celebración de unas seis al año, o afianzar el proyecto «Lumen», son objetivos a muy corto plazo, puesto que ya están en marcha.

Pero, quizá la apuesta más decidida sea la consolidación de la Fundación, de forma que se puedan superar obstáculos con otras administraciones o entidades y, sobre todo, que se garantice una cierta emancipación de las iniciativas meramente municipales. De esta forma, se institucionaliza el proyecto «Genalguacil Pueblo Museo» y se liberaliza de posibles luchas



Proyecto: «10 balones embarcados», de Miguel Ángel Moreno. Encuentros de Arte 2016. Fotografía: Carmen Nájjar.

partidistas en el seno del Ayuntamiento, del mayor o menor acierto de los políticos y gestores de turno y de posibles vaivenes económicos o de otra índole que puedan acontecer en el futuro. Es una manera de asegurar el porvenir del proyecto, con independencia de las personas que estén al frente y, especialmente, entregarle una determinada autonomía en el diseño, la gestión y el desarrollo de los planes. Esta idea incide también en el deseo de profesionalización que hemos apuntado anteriormente, y que lleva a los actuales agentes a ampliar la presencia de técnicos y especialistas en arte contemporáneo, si bien continúe siendo una iniciativa indudablemente pública y de compromiso con el pueblo y sus habitantes. La Fundación actuará como agente dinamizador para que «Genalguacil Pueblo Museo» tenga un impacto social y económico.



Intervención 55 *persianas*, de José Medina Galeote dentro del proyecto «Territorios. A las Ciencias Sociales por el Arte». Artista invitado en los Encuentros de Arte 2018. Fotografía: Carmen Nájjar.

La articulación de donaciones, mecenazgos, depósitos, etc. también tiene cabida en este nuevo organigrama, y la figura de un Patronato, igualmente, se incluiría dentro del esquema de funcionamiento, como un soporte económico y patrimonial muy interesante para sostener todo el proyecto y como vehículo de configuración de relaciones y acuerdos en el que las iniciativas privadas encuentren un marco en el que integrarse. Se contemplan cuatro niveles de implicación económica para otras tantas figuras denominadas: familias, colaboradores, defensores y protectores del Proyecto. Cada uno tendrá acceso a unos beneficios concretos, a una determinada presencia y a un peso específico a la hora de adoptar acuerdos.

Si bien aún está por definirse de forma definitiva, la idea que subyace es que exista un tercio de presencia pública –Ayuntamiento,

Diputación, etc.–, otro tanto privada y el otro tercio destinado a profesionales, a la hora de la toma de decisiones en el seno de la Fundación, a través del Patronato. Quienes apoyen, patrocinando los proyectos, estarán presentes en las asambleas y en los acuerdos y fallos que se adopten, acorde con la cantidad puesta a disposición del sostenimiento de los mismos.

Siguiendo en esta dirección, en la que los recursos privados podrán tener protagonismo en el proyecto, ya se habla de disponer de una posible Residencia para Artistas, como respuesta privada a la necesidad de acondicionar alojamientos para aquellos creadores y creadoras que intervengan en las planificaciones o en la multitud de actividades programadas, así como para quienes, *motu proprio*, expresen el deseo de trabajar en Genalguacil por una temporada, como lugar de indudable inspiración y estímulo. La realidad es que ya existen varias



Abrazando el aire, de Antonio M. y Nuria Haro. Encuentros de Arte 2004. Fotografía: Carmen Nájjar.

personas del mundo de la creación que se han instalado en Genalguacil por su atractivo, y cuenta con incondicionales, como la relevante figura de Benjamín Ramírez.

De igual modo, tampoco se olvida la faceta formativa, especialmente dirigida hacia la población más joven del municipio. Técnicos de museo o guías turísticos son dos especialidades que se van a hacer precisas para las labores propias museísticas o las de dinamización y explicitación de todos los elementos artísticos y ambientales disponibles. No podemos olvidar que, detrás de cada una de las obras expuestas en Genalguacil, existe una historia interesante e importante, y darlas a conocer, así como el análisis de las mismas desde un punto de vista formal, contribuirían, de forma notable, a mejorar el diálogo entre las propias obras y quienes las contemplan y las disfrutan.

Otra de las funciones de esta Fundación sería la editora, ya que se contempla la existencia de una editorial propia, como vehículo de difusión de las obras, los artistas y las actividades, y cuidar, así, esta parcela de conocimiento y de divulgación.

No obstante todas estas novedades, viren por donde viren los vientos del futuro, lo que es incuestionable, es que el proyecto «Genalguacil Pueblo Museo» pertenece a sus gentes y es objeto de orgullo y le otorga identidad a la comunidad. Y es que estamos, por tanto, ante una unión entre la obra y sus usuarios –casi una confabulación– ya que estos se convierten en los primeros en disfrutarla, pero también en protectores y cuidadores de ella, integrándola en sus quehaceres diarios y en su hábitat ordinario, por lo que pasa a formar parte de su paisaje físico, pero, lo que es más importante, también de su paisaje emocional.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- ALGARRA NAVAS, Daniel y María CENTENO SÁNCHEZ (2014) *20 aniversario Genalguacil. Encuentros de Arte*, Plan de dinamización del producto turístico Serranía de Ronda.
- CAC MÁLAGA. Disponible en <http://cacmalaga.eu> [Fecha de consulta 12/08/2020]
- CARRERO, Marisa (2014) «James Turrell: biografía, obras y exposiciones», en *Alejandra de Argos*. Disponible en <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/365-james-turrell-biografia-obras-y-exposiciones> [Fecha de consulta 5/09/2020]
- «José Medina Galeote: “Soy un artista muy austero en medios y procesos”», en *El Cultural*. Disponible en <https://www.elcultural.com/Jose-Medina-Galeote> [Fecha de consulta 21/08/2020]
- «Qué es un Museo Abierto », en *EVE Museos e Innovación*. Disponible en <https://www.evemuseografia.com/2020/03/24/que-es-un-museo-abierto/> [Fecha de consulta 22/08/2020]
- Página de Facebook de Miguel Ángel Herrera Gutiérrez*. Disponible en [Facebook.com/100004389512675/posts/1721790364643931/?app=fbl](https://www.facebook.com/100004389512675/posts/1721790364643931/?app=fbl) [Fecha de consulta 21/08/2020]
- «José Medina Galeote», en *Fucares*. Disponible en <https://www.fucares.com/artista/jose-769-medina-galeote/> [Fecha de consulta 10/08/2020]
- Fundación NMAC*. Disponible en <https://fundacionnmac.org/es/> [Fecha de consulta 2/08/2020]
- «Genalguacil y sus encuentros de arte (2018)», en *Genalguacil*. Disponible en <http://www.genalguacil.es/12101/genalguacil-y-sus-encuentros-de-arte-2018> [Fecha de consulta 1/08/2020]
- GÓMEZ LÓPEZ, María (2019) «El Festival de las Artes de Asilah: la ciudad como escenario y el redescubrimiento de la cotidianidad», en *Afribuku*. Disponible en <http://www.afribuku.com/el-festival-de-las-artes-de-asilah-la-ciudad-como-escenario-y-el-redescubrimiento-de-la-cotidianidad/> [Fecha de consulta 4/09/2020]
- Gonzalo Polo*. Disponible en <http://gonzalopolo.es/> [Fecha de consulta 4/08/2020]
- Juan Ramón Gimeno*. Disponible en <http://juanramongimeno.com/> [Fecha de consulta 5/08/2020]
- JONG, Adriaan de y Mette SKOUGAARD (1992) «Los primeros museos al aire libre. La tradición de los museos de tradiciones», *Museum*. Museos etnográficos y los museos al aire libre, 175, XLIV, 3, 1992: 151-157. Disponible en https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000092980_spa
- LÓPEZ APARICIO, Isidro (2016) «Memorias del Valle del Genal. Arco de viento», en *Vimeo*. Disponible en <https://vimeo.com/226029612> [Fecha de consulta 15/08/2020]
- Marta de Pablo*. Disponible en <http://martadepablo.org/> [Fecha de consulta 20/08/2020]
- MARTÍNEZ SIERRA, Jovino (2013) «Luz, materia y espacio», *Papeles de cultura contemporánea*, Periferias escultóricas, 18: 48-56.
- MINDER, Raphael (2014) «To Lure Tourists, a Remote Village in Spain Turns Its Eye to the Arts », en *The New York Times*. Disponible en <https://www.nytimes.com/2014/09/04/world/europe/to-lure-tourists-a-remote-village-in-spain-turns-its-eye-to-the-arts.html> [Fecha de consulta 5/09/2020]
- NUEVO, Mar (2020) «El primer museo habitado. Así salvó el arte a Genalguacil», en *Tendencias hoy*. Disponible en <https://www.tendencias hoy.com/arte/plastica/de-exposicion-a-museo-habitado-asi-salvo-el-arte-a-genalguacil.html> [Fecha de consulta 1/09/2020]
- PEDRO LORENTE, Jesús (2013) «¿Qué es un museo de escultura al aire libre?», *Papeles de cultura contemporánea*, Periferias escultóricas, 18: 71-84.
- PÉREZ CASTILLO, María Regina (2019) «Lumen: un festival dedicado a la luz en Genalguacil». Disponible en <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/lumen-festival-dedicado-la-luz-genalguacil/> [Fecha de consulta 3/09/2020]
- RENES, Fernando (2018) *Fernando Renes Genalguacil*, Editorial Popurit.
- RUEDA, Juan Francisco (2017) «Pintar imaginarios. Fernando Renes y Arancha Goyeneche en Genalguacil». Disponible en <https://juanfranciscorueda.wordpress.com/2017/11/15/pintar-imaginarios-fernando-renes-y-arancha-goyeneche-en-genalguacil/> [Fecha de consulta 5/09/2020]
- (2019) «Françoise Vanneraud/José Medina Galeote, Territorios. A las ciencias sociales por el arte». Disponible en <https://juanfranciscorueda.wordpress.com/2018/10/29/territorios-a-las-ciencias-sociales-por-el-arte-vanneraud-medina-galeote-en-genalguacil-pueblo-museo/> [Fecha de consulta 25/08/2020]
- ZEUNER, Christopher (1992) «Los museos al aire libre: celebración y perspectivas», *Museum*, 175, XLIV, 3: 147-148. Disponible en https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000092980_spa
- VARINE, Hugues de (2020) «Todo lo que querías saber de los museos al aire libre». Disponible en <https://evemuseografia.com/2020/03/24/que-es-un-museo-abierto/> [Fecha de consulta 23/08/2020]



Posado de los artistas residentes en los Encuentros de Arte 2020, el alcalde y el coordinador de los mismos sobre la obra *La sombra del buitre* de Juan Zamora, Encuentros 2014. Fotografía: Jesús Ponce.

Recibido el 9 del 9 de 2020

Aceptado el 8 del 10 de 2020

BIBLID [2530-1330 (2020): 110-127]



Cartel de «Madrid Festival Orchestra». Director: Albert Skuratov, 2020. Fotografía: El Instante Fundación.

EL INSTANTE FUNDACIÓN. UN PROYECTO ARTÍSTICO CONCEPTUAL Y MULTIDISCIPLINAR

*EL INSTANTE FUNDACIÓN.
A CONCEPTUAL AND MULTIDISCIPLINARY
ARTISTIC PROJECT*

María Dolores Arroyo Fernández
Universidad Complutense de Madrid

Resumen El Instante Fundación nació hace cuatro años en el barrio de Palos de Moguer de Madrid con el objetivo de añadir un nuevo espacio de encuentro cultural, expositivo y multidisciplinar. El proyecto está en consonancia con una línea de actuaciones urbano-arquitectónicas y propuestas integrales, que tiene como prioridad dar nuevo sentido a obsoletos edificios y aprovechar así su potencial como espacios expositivos para los nuevos contenidos. Este hecho contribuye a la regeneración urbana y redundante en beneficio de los entes sociales al dotarles de puntos de encuentro que integran diversas disciplinas desde el arte, música, ciencia y conferencias, talleres, estancias. Una programación cultural múltiple, ofrecida en sus contenidos como imagen de lo breve, el presente, de ahí su nombre de marca, y en un espacio diáfano que se distancia de las recargadas salas de exposición más convencionales.

Palabras clave El Instante Fundación, barrio de Palos de Moguer, espacio expositivo, arte contemporáneo, arte colaborativo, arte de acción, multidisciplinar, el presente.

Abstract El Instante Fundación was created in Palos de Moguer district (Madrid) four years ago with the idea of offering a new space for exhibitions and cultural and multidisciplinary gatherings. This project is in line with a series of urban-architectural actions and comprehensive proposals whose priority is to give derelict buildings a new meaning so as to take advantage of their potential as exhibiting spaces for new content. This is a way to regenerate the city which benefits social entities as it provides them with meeting places for such diverse disciplines as art, music and science, which can also host a series of activities such as conferences, workshops, and visits. El Instante Fundación offers a varied cultural program which embodies the idea of briefness and of the present, hence its brand name. Its open space differentiates it from the typical overcrowded showrooms.

Keywords El Instante Fundación, Palos de Moguer Neighbourhood, Exhibition Space, Contemporary Art, Collaborative Art, Action Art, Multidisciplinary, The Present.

Origen y filosofía del proyecto El Instante Fundación

El Instante Fundación nació el 23 de enero de 2017 en Madrid a partir del entusiasmo y colaboración de una serie de personas del mundo del arte y arquitectura (Oliva Arauna, Heinrich Ehrhardt, Juan Navarro Baldeweg, Denis Long, Pierre Hubert, José María Sicilia, Luis Enguita, Paloma Lasso de la Vega, etc.), de la música (Santiago Auserón, Marisa Pons, Soledad Cardoso, etc.), y otras figuras de la ciencia, del cine, del teatro, de la intelectualidad y de la cultura en general. Apostaron por la independencia, por no recibir subvenciones y por la libertad en la configuración de sus programas. La presencia de toda una generación que impulsó el arte de los ochenta se unía en este proyecto con las generaciones más jóvenes, las que están apostando por un arte menos protagonista y más colaborativo e integral en sintonía con las exigencias de estos tiempos. El Instante se concibe pues como un intercambio de ideas y propuestas entre los históricos y los emergentes.

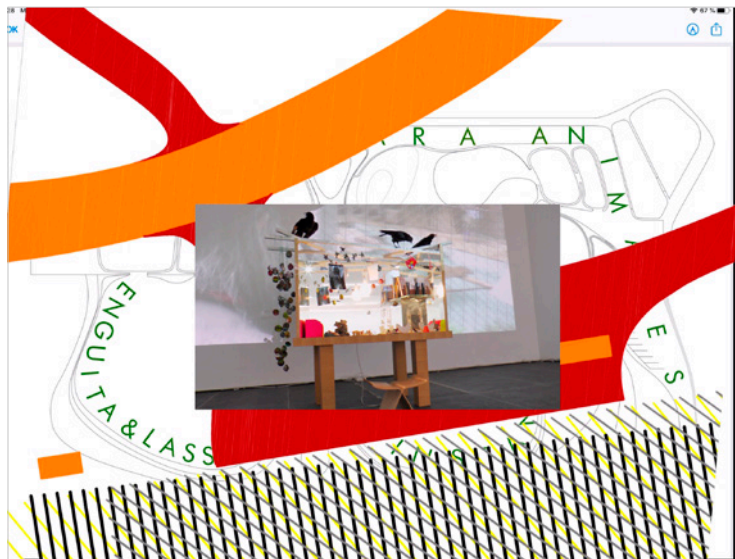
La contribución de socios, unas mínimas aportaciones privadas y públicas y las colaboraciones con otras entidades¹ con las que se ha establecido acuerdos, son el sostén del proyecto de esta Fundación de la cual su primera directora Esther Suárez, licenciada en Publicidad y RR. PP. en Ciencias de la Información en la UCM, señaló: «Me atrajo la idea de que se trate de un lugar para la reflexión sobre el momento en el que estamos. Sobre el presente desde diversos puntos de vista» (Fuente, 2017). Palabras que reflejan el objetivo principal de El Instante: reflexionar a través del arte,

¹ Calcografía Nacional; Escuela Superior de Música Reina Sofía (Fundación Albéniz); Cisneros-Fontanals Art Foundation (Miami); Acción Cultural Española (AC/E); Yamaha España; Fundación PiuMosso; I'm Group / NPO Iwate Future Organization), Tokyo-Ueno, a Global Capital of Culture; Iwate Mirai Kiko; International Library for Children's Literature (Tokio, Japón); Enguita & Lasso de la Vega Arquitectura; Editorial Anagrama; Fundación Juan March y Festival Projector.

literatura, filosofía, música, ciencia, gastronomía, artes escénicas, sobre nuestro momento presente. Elevándose entonces como substancial propósito la combinación de unas y otras disciplinas.

De esta manera se parte de una tendencia dominante y progresiva de creación de centros de cultura polivalentes, estatales o privados, que busca en ese afán de comunicación y de servicio ciudadano alcanzar al público. Más generalistas o más especializados, estos centros se han ido extendiendo de tal manera que la oferta que presentan es tan variada como rentable y beneficiosa. Son proyectos multidisciplinarios en los que intervienen distintos profesionales: desde el artista, diseñador o comisario hasta el gestor y patrocinadores. Proyectos en los que todos son fundamentales para establecer ese diálogo imprescindible con el público. No se trata solo de la obra de arte expuesta físicamente en la sala, también el lugar que ocupa en el espacio expositivo, su significado más profundo o la integración de la obra en un conjunto de actividades, programadas o espontáneas, que la acompañan. Conseguir ese diálogo con el visitante impulsándolo hacia el conocimiento, estimulando su percepción y el disfrute de las obras, es cada vez más labor de un amplio equipo.

El Instante Fundación nace pues en sintonía con este modo de presentar el arte junto a otros productos culturales. Los antiguos debates sobre el valor diferenciado de un tipo determinado de arte, música, literatura, poesía u otras disciplinas «elevadas» parecen haberse zanjado. Sin embargo, El Instante posee su propio distintivo: conceptualmente alude al tiempo, algo tan abstracto como imperceptible, y mantiene ese espíritu renacentista de fusión de la ciencia y materias de pensamiento en un coloquio con el arte. Pero ni el tiempo, ni el espacio son hoy como hace décadas. Los intervalos se acortan, los espacios se expanden, se hacen virtuales, lo físico tiende a desaparecer. «El arte en los últimos decenios



Del proyecto «Casas para animales», Instante Fundación, 2018. Fotografías: El Instante Fundación.

ha desarrollado una paradójica postura frente al tiempo: la inmediatez absoluta del presente continuo subraya lo efímero del momento al mismo tiempo que la infinitud del cambio» (Rivero, 2010: 43). Desde que en el siglo XIX, los fotógrafos y los pintores impresionistas empezaron a atrapar el instante, hoy cada vez se hace difícil retener nuestras vivencias, controlar el tiempo y fijar nuestra mente. En tiempos actuales de premura, las experiencias vividas se nos escapan. Atrapar ese instante es el objetivo de los proyectos pensados para esta

Fundación, cuyo equipo actual² está dirigido desde enero del 2018 por Cristina Pons.

Se explica así para esta fundación el nombre de El Instante: miradas a un presente que jamás volverá. Se revela entonces toda una filosofía

2 Forman parte del equipo de El Instante: Cristina Pons (directora), licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid, especialista en museografía y en la concepción de exposiciones; Ágata Sánchez Duarte (desarrollo de proyectos y comunicación), a la que se agradece la ayuda prestada e información aportada para la elaboración de este artículo; y Ramón Sánchez López (audiovisuales y sala).

sobre la supuesta inutilidad de los objetos materiales y, en contrapartida, un significado más profundo a descubrir en ellos. En definitiva, las propuestas se conforman según una estudiada desorientación hacia lo que el público se va a encontrar al cruzar el gran portalón que sirve de entrada al edificio de El Instante. Un concepto en parangón con iniciativas que ponen el foco en lo aparentemente no trascendente, desde la ya inmortal *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp al *Manifiesto* del profesor de literatura, Nuccio Ordine *La utilidad de lo inútil* (Ordine, 2013). El libro de este autor italiano es una recopilación de opiniones de filósofos y de pensadores sobre la avidez del conocimiento, en palabras de Fernando Savater «... sobre la importancia de seguir tutelando en escuelas y universidades ese afán de saber y de indagar sin objetivo inmediato práctico...³». En un espacio de arte y cultura, como el de El Instante, la gran dimensión del lugar, el vacío o la pequeñez de objetos artísticos inútiles allí expuestos cobran vida y es material dispuesto para la reflexión. En definitiva, el objetivo de El Instante Fundación es aportar algún punto de luz a estos tiempos de crisis e incertidumbre.

El edificio en su contexto urbano

El centro de El Instante se ubica en la calle Palos de la Frontera, 20^a, barrio de Palos de Moguer, perteneciente al distrito de Arganzuela en el Ensanche Sur de Madrid. Con su forma de doble triángulo abarca un área bordeada al noroeste por las Rondas de Valencia y de Atocha, al este por la calle de Méndez Álvaro, al sur por las calles del Ferrocarril y Bustamante y al suroeste por la de Embajadores. Junto con el de Tetuán al norte de la ciudad, ambos situados en el borde de la almendra central, el distrito del sur sufre

³ Fernando Savater, cita en la portada del libro Nuccio Ordine: *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona: Acantilado, 2013.

⁴ Antes llamada calle Palos de Moguer, en 1986 se cambió de nombre por el actual.

importantes transformaciones entre los años 1979 y 1999 en lo que se concibe como una «normalización urbanística de la periferia». Arganzuela se transforma totalmente

... desde la reordenación de la glorieta de Atocha hasta los nuevos espacios verdes y residenciales ligados a la operación del Pasillo Verde Ferroviario y a la creciente conversión de espacios industriales obsoletos en nuevos barrios residenciales en Legazpi en torno a Méndez Álvaro (López de Lucio, 2003: 123).

La Estación de Atocha remodelada por Rafael Moneo en 1984 enclavada en «... el conflictivo eje sur de la ciudad, uno de los más castigados por el alocado desarrollismo de los años sesenta y, por tanto, pieza clave para una redefinición de la degradada imagen de la capital» (Calvo Serraller, 1984: 28).

Las varias etapas en la evolución del barrio actual de Palos de Moguer, cuya delimitación como tal data de 1971, han sido analizadas por Rubio (1982): desde el Plan Castro de 1860, siguiendo la etapa de consolidación desde finales del siglo XIX a 1935 hasta una fase de renovación y cambios, que se acelera a partir de 1970 cuando el barrio va incorporándose al centro de la capital. Por este lugar y por todo el Ensanche Sur pasan los accesos a la ciudad de las carreteras de Andalucía y Toledo.

Este trasiego ha fomentado la ubicación en sus alrededores de múltiples empresas de transporte de viajeros y mercancías, que se singularizan en el sector central en la Estación Sur de Autobuses (1971), que ocupa toda una manzana, la empresa de viajeros AISA, y otras múltiples casas de transporte de mercancías (Rubio, 1982: 235).

Situada en el entorno del paseo de las Delicias y la calle Canarias en el mismo distrito de Arganzuela, la Estación Sur de Autobuses⁵, una vez clausurada a finales de los noventa del pasado siglo pasa a convertirse en Centro

⁵ Edificio construido por Mariano García Benito entre 1968 y 1969.



Puerta de entrada a El Instante Fundación. Exposición: «Subasta del Tiempo», 2018. Fotografía: El Instante Fundación.

Público. Para los vecinos esta transformación supuso una ventaja en todos los sentidos de pasar de los ruidos y humos que soportaban a diario a «... aparcar sus coches en las antiguas dársenas, bañarse o hacer deporte en el polideportivo, utilizar la plaza pública, acudir a cursos y exposiciones o visitar el centro de día para la tercera edad» (Medialdea, 2001). Las primeras polémicas sobre qué hacer con el edificio de la estación dieron paso al primer centro integrado municipal, inaugurado por el alcalde, José María Álvarez del Manzano, y por su principal impulsora, la primera teniente Mercedes de la Merced. Según los autores del proyecto (Equipo INCA)⁶ pretendían fomentar

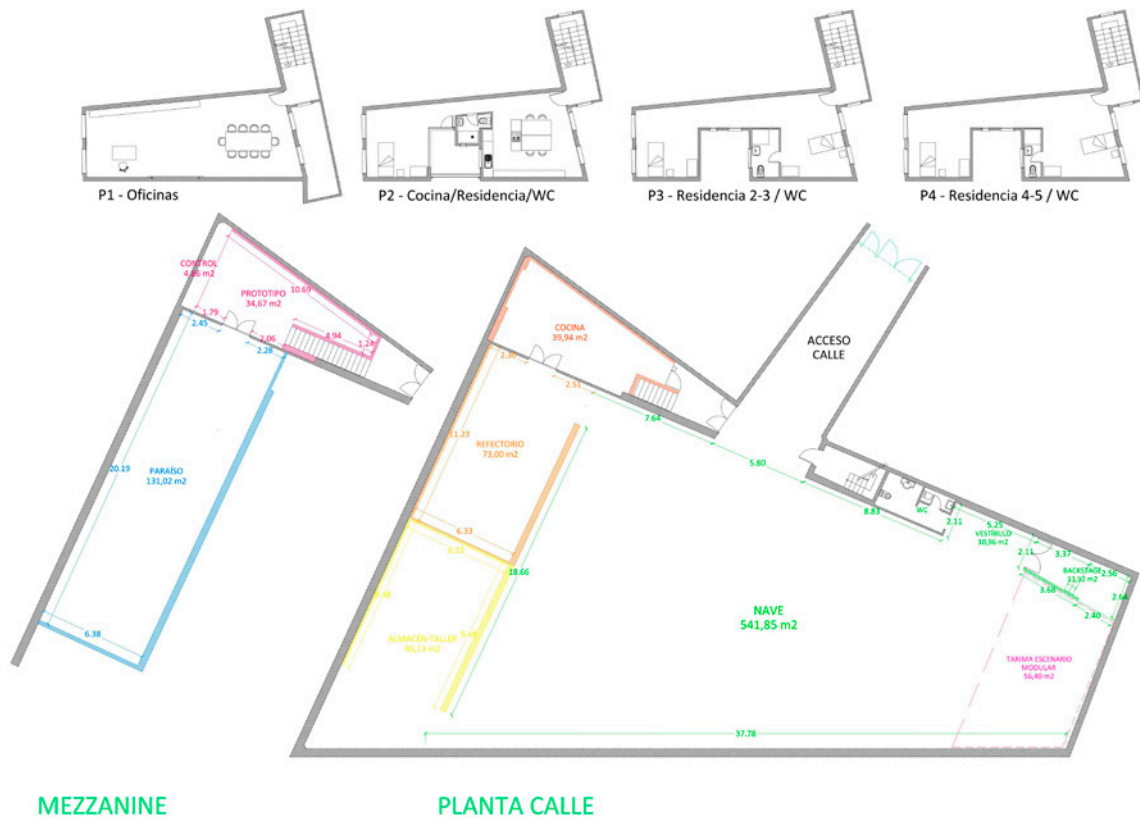
⁶ Proyecto arquitectónico realizado por cuatro jóvenes arquitectos, el equipo INCA, que ganaron el concurso. Entre el jurado había miembros de asociaciones vecinales del distrito. «Un Joven equipo pluridisciplinar sorprende en el concurso de la antigua estación sur de autobuses de Madrid». *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, núm. 1, noviembre 1998.

... el carácter colectivo de las actividades que alberga, el edificio y su entorno pretenden convertirse en un lugar de paso y encuentro de los vecinos y usuarios (...). La fluidez visual y espacial se prolonga en las circulaciones interiores, desplazando las actividades al perímetro en un continuo reclamo de la luz y del visitante. (COAM, 2014).

A este Centro Cívico municipal se sumó tiempo después otro sitio privado, El Instante Fundación, que eligió precisamente para su sede el edificio de las antiguas cocheras de la Estación Sur de Autobuses, que estaba situado en la cercana calle de Palos de la Frontera. Al tiempo que se cerró la estación, las cocheras habían dejado de ejercer su función como tal. Durante años entraban y salían los vehículos por la rampa que hoy sirve de acceso a una gran nave central rehabilitada como espacio para eventos. Sin embargo, aunque se sobreponga



Espacio interior: Nave para exposiciones y eventos. Fotografía: El Instante Fundación.



Plano de los distintos espacios. Fotografía: El Instante Fundación.

esta otra función de lugar de cultura, permanece el espíritu de la antigua construcción.

Con esta otra propuesta de enfoque transversal se contribuye a la revitalización del barrio. El tejido cultural va tomando forma y se va expandiendo desde Lavapiés y Embajadores –zonas ya dotadas de galerías de arte, Casa Encendida, Tabacalera, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o el Circo Price– hacia el sur. La mayoría no son edificios de nueva planta sino antiguas construcciones fabriles e industriales rehabilitadas, como Matadero, Estación de Delicias, Medialab, CaixaForum, etc. Unas áreas de Madrid muy dinámicas cuyas ventajas se han ido proyectando también hacia el sur, ampliándose su oferta a zonas tradicionalmente menos dotadas culturalmente.

En el uso de un garaje como sala de exposiciones fue pionero Fernando Vijande, que dinamizó el mundo del arte durante la Transición cuando en los años ochenta abrió galería en la calle Claudio Coello, distrito de Salamanca. Años después, en mayo de 2013 La Fábrica⁷ ocupó para su nueva sede un garaje en la calle Alameda, en el barrio de las Letras, que se convirtió en importante punto de encuentro dedicado a la cultura. El aspecto exterior de este tipo de inmuebles rescatados ofrece cierta curiosidad y del mismo modo recelo. El Instante Fundación a simple vista tampoco posee especial interés en su fachada que invite a penetrar en él. Los grandes carteles del evento anunciado sirven de reclamo mientras la gran rampa de acceso, por donde antes pasaban los autobuses para acomodarse en las cocheras, ahora se convierte en el espacio de recepción que dirige a los visitantes a una amplia y sorprendente nave central. Un público, local y de fuera del barrio, cada vez más amplio y heterogéneo, es atraído hacia este lugar que le prepara más que

⁷ Fundada en 1995, La Fábrica, galería de arte y editorial de libros de fotografía, es la impulsora de proyectos como PHotoESPAÑA, la revista *Matador*, el festival de cine en Internet Jameson Notodofilmfest o el festival de literatura Eñe.

para mirar para reflexionar. La cuestión que atañe a las construcciones para el arte (museos, centros de arte contemporáneo) y la polémica sobre su funcionalidad como contenedores de arte y la ostentación de la condición artística del edificio mismo, ha sido ampliamente estudiada por Layuno (2004).

Espacio expositivo y programación

En un edificio de estas características, el tipo de eventos o de exhibiciones no pueden ser los usuales. La web de gestión cultural «Manual Atalaya» analiza las diferentes tipologías de equipamientos desde los especializados (artes escénicas, musicales, artes plásticas o la incorporación de equipos de nueva generación) a la introducción de equipamientos polivalentes y de proximidad (Álamo, s.f.), como el que podría detentar El Instante Fundación. Pero aquí el foco está puesto en crear espacios para fomentar la indagación, lo que se produce o se exhibe no está en función de un mero y superficial recreo visual. Interesa el tiempo como concepto, apresar el instante, materializar aquellas vivencias que perdemos si no las atrapamos. Esta idea es pues la particularidad y lo que mueve a esta institución, que fue concebida para dedicar un 40% de su programación a la improvisación. Consecuentemente, el espacio expositivo y los proyectos que se desenvuelven en él van coordinados modelándose en una unidad.

Si su filosofía consiste en alejarse de golpes de efecto, no llamar la atención, lo que ya se evidencia en el edificio que sirve de contenedor y en la entrada de lo que fue el antiguo garaje de la Estación Sur de Autobuses. Al ser un espacio polivalente para cualquier tipo de evento, su interior debe estar adaptado a ese tipo de funcionalidad múltiple. Las características constructivas y amplitud de un aparcamiento de autobuses como este constituyen pues el lugar idóneo para poner en marcha el proyecto de El Instante.



De la exposición «Mudar la piel», Instante Fundación, 2019. Fotografía: El Instante Fundación.



Pantalla-instalación. *Gold Film*. Deneb Martos y Wade Matthews. Fotografía: El Instante Fundación.

Su superficie total es de unos 890 m² que incluye la rampa de entrada, la gran nave con un escenario modular, que se utiliza para las exposiciones, proyecciones, conciertos y demás acciones artísticas; aparte de otras dependencias como aseos, sala balcón, sala refectorio, cocina industrial, almacén; camerinos en las plantas tercera y cuarta para los artistas que se alojen allí en Residencia o para invitados con algún proyecto en marcha. «Las estancias varían según el objetivo del residente: viajes de toma de contacto o acciones puntuales o de mayor duración para el desarrollo de talleres o trabajos de investigación». En la selección de los proyectos se da prioridad a aquellos que tengan un carácter más experimental, para la reflexión y pensamiento sobre el presente. De

ahí que entren «escritores, cineastas, poetas, músicos, filósofos e historiadores, investigadores en cualquier disciplina científica, social o en humanidades, e incluso artistas que puedan usar el espacio para pequeños y medianos formatos⁸». Cuenta también con un sistema audiovisual, proyección, sonido, microfonía, iluminación, fibra óptica. Asimismo, cuando esos espacios están disponibles, pueden ser alquilados para eventos privados. Todo ello es importante destacarlo puesto que las infraestructuras y el equipamiento técnico ofrecen la medida del tipo de actividades y exhibiciones

8 Más información de cada una de las dependencias, la distribución de espacios y dimensiones de la Residencia, las citas, así como otra información, puede consultarse en la web de El Instante Fundación: <https://www.elinstantefundacion.org/>

que se pretende en este particular espacio para el arte.

La programación⁹ de El Instante Fundación se organiza en consonancia con el espacio expositivo y escenográfico existente y, al contrario, reclama este un tipo de actividades que requieren un despegue por toda el área de la gran nave, introduciéndose en las zonas alledañas, cocina, sala refectorio o sala balcón. Todos los espacios son factibles de ser recorridos, pues en ellos pueden descubrirse desde piezas expuestas dialogando con el espacio hasta algún actor protagonista del evento recitando un poema o tocando una trompeta. De cualquier manera, siempre para sorprender y procurar un margen para pensar sobre el hecho artístico. En definitiva, como se dijo más arriba, espacio y programación constituyen una unidad hasta el punto que no es concebible el uno sin la otra. Un plan muy característico de eventos puntuales, ejes temáticos, presentaciones de libros, conferencias, talleres, conciertos de música, exhibición de obras de arte, etc. Disciplinas que se interrelacionan, que interactúan entre sí en lo que sería una nueva y original propuesta que se suma a la vida cultural de Madrid.

Se señalan aquí algunos ejemplos de una interesante y más basta programación, que se detalla en los distintos apartados de la página web de la Fundación. En esta labor de equipo tiene una especial transcendencia el ciclo de conciertos de *Música en El Instante*, en colaboración con la Escuela Superior de Música Reina Sofía, que incluye desde música de cámara hasta aquella más experimental. Pero no se trata de conciertos sin más, sino que cada actuación confluye con otras prácticas artísticas. Un encargo de El Instante que se orientó según este plan integrador fue el estreno del concierto de Juan Manuel

Artero *Cuna y paseo de los erizos*, que se acompañó con la instalación sobre un paseo por minibares móviles titulada *Frente al bar*, una creación del artista plástico José María Sicilia (6 junio 2019). El concierto diseñado por Artero disponía de todos los espacios de la sala reformada, como un recorrido por distintos ámbitos sonoros.

Una demostración de fusión entre música e imagen fue el concierto de improvisación libre *Gold Film* [35 mm, loop infinito], de FILMADRID en colaboración con El Instante, celebrado el 11 de junio de 2019. Una *performance* en la que se investigaba con la materia y los sonidos, un diálogo entre la artista visual Deneb Martos y el músico experimental Wade Matthews¹⁰. «La puesta en escena remite a una suerte de cine expandido, cuando la instalación escultórica de películas doradas dispuestas verticalmente se activa con un movimiento ascendente y descendente para transformarse en una pantalla de proyección en blanco y negro» (Angosto, 2019).

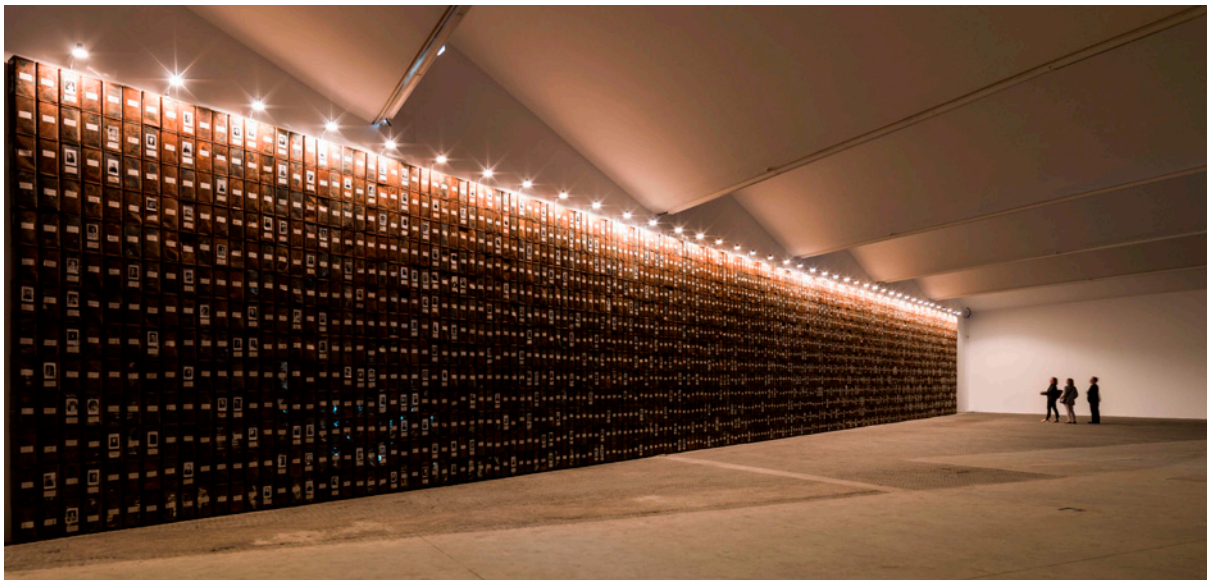
El planteamiento del sonido para la proyección de *Gold Film* partió de lo que para Wade Matthews es una cuestión central de la improvisación: el diálogo. En este caso, el diálogo con lo proyectado y con el mismo proceso de proyección. Y, como todo diálogo nace de la escucha, como determinante de contenido y garante de coherencia, sus propias palabras¹¹ explican su proceso de creación:

Comencé el proceso poético escuchando los sonidos generados por el viejo proyector alemán (1960), incluidos sus motores, el paso de la película por los engranajes y los ruidos emitidos por el lector óptico de banda sonora mientras pasaba el oro en paño fijado a la película. Con esos pocos sonidos, la mayoría grabados y la del lector óptico en tiempo real mientras se proyectaba la película, elaboré un acompañamiento orgánica-

9 Más información sobre las actividades, eventos, obras comentadas o citadas en el texto sobre la programación pueden consultarse en la web de El Instante Fundación: <https://www.elinstantefundacion.org/>

10 *Gold Film*, Deneb Martos & Wade Matthews. Vanguardias Live, Filmadrid Festival 2019. Puede verse en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/371582541>

11 Las palabras citadas fueron recogidas en entrevista al músico Wade Matthews.



Christian Boltanski, *Les registres du Grand-Hornu* (1997). Fotografía: Jaime Elechiguerra. El Instante Fundación.

mente ligado tanto al contenido visual como al mismo proceso de proyección.

El resultado tenía la misma intermitencia, los mismos cambios de densidad, contrastes y ritmos que lo visible. Igualmente los cambios de «color», velocidad y el cinetismo (nunca mejor dicho) de la proyección en vídeo que ocupaba la pantalla enfrente de la de la proyección en película de 35 mm.

El tamaño y resonancia de la sala, la colocación de las dos pantallas, una analógica y la otra digital, y la posibilidad para el público de desplazarse a voluntad por todo el espacio con el sonido proyectado desde arriba, contribuyeron de forma importante a la experiencia total. Y ahondando en la importancia de la escucha para el improvisador, Wade Matthews ha escrito (2012: 150):

Cuando el improvisador escucha el momento, no lo vive como algo fijo, sino como el flujo del cambio. Cuando lanza su sonido al momento, no lo vive como algo fijo sino como el cambio del flujo. Vivir el flujo es escuchar. Vivir el cambio es escuchar.

Para el improvisador, la escucha es el miembro prensil de la aceptación. Escuchar es tambalearse

en el borde entre el pasado –lo ya acontecido y tan irreversible como necesariamente aceptado– y el presente. Ese presente momento, presente y del presente, esa caída hacia el futuro, es el deliberado desequilibrio del barroco, el fluir asido por la escucha, sondeado por el sonido. Si el flujo es la cuerda floja y el improvisador el funámbulo, la escucha es entonces su pértiga, su constante reequilibrio; y su sonido, los pasos que da. Finas sus zapatillas, para sentir mejor la cuerda.

El Instante se inauguró el 23 de enero de 2017 con una instalación compuesta por un muro de cajas de hojalata oxidada de más de 40 metros de largo. En ellas figuraban los nombres de unos 3.000 mineros que trabajaron en la antigua explotación de carbón del Grand-Hornu, en Bélgica. La obra titulada *Les registres du Grand-Hornu*¹² de Christian Boltanski fue creada en 1997 en recuerdo de cada uno de los mineros y no del colectivo. Como se nos dice desde la propia Fundación: «De esa manera, en el instante de su contemplación, la obra de Boltanski los devuelve al presente, suscitando cuestiones sobre sus vidas y también sobre nuestra propia existencia».

12 Pieza propiedad del Musée des Arts Contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles au Grand-Hornu.



Abelardo Gil-Fournier, *La vibración de los juncos* (2019). Proyector Festival de Videoarte 2020. Fotografía de la autora.

Otra gran muestra monográfica de peso fue la doble exposición que rindió homenaje a Ulrich Rückriem en su ochenta aniversario. A esta iniciativa que corrió a cargo de la Galería Heinrich Ehrhardt, a través de la cual el artista ha sostenido un importante vínculo con España, se sumó El Instante Fundación. Entre mayo y junio de 2019, mientras la galería exponía *The Last Fifty Years*, una instalación de ocho esculturas independientes realizadas entre 1968 y 2019, siendo esta la primera vez que se exponían todas juntas, la sede del Instante acogió en sus salas *Kosmos* (2009-2019). Estas obras y estudios sobre papel son de enorme relevancia para entender su concepción del dibujo según una fórmula matemática a manera de diagramas, el color y el volumen escultórico. Arte, ciencia, tiempo, espacio. Como queda expresamente

manifiesto, la geometría y el fraccionamiento son partes fundamentales de la obra del autor, y *Kosmos* lo demuestra a la perfección: «Indagar en la geometría y el fraccionamiento es parte imprescindible de su obra y *Kosmos* refleja este aspecto con precisión».

Junto a Boltansky o Rückriem, otra figura prestigiosa del arte contemporáneo internacional fue acogida en El Instante: Nam June Paik. La muestra titulada «Del Siglo XVIII a Matrix», reunía obras del coleccionista Pierre Huber, el cual tuvo un encuentro con los asistentes el mismo día de la inauguración, febrero 2018. Fundador de Art & Public Gallery (Ginebra), Huber considera el vídeo un instrumento privilegiado de expresión del arte contemporáneo que posee su lenguaje específico. Con el inicio de esta muestra dedicada a un pionero del vi-

dearte, lo audiovisual va a jugar un papel determinante en la programación de El Instante, no solo como medio de acompañamiento integrado a otras obras expuestas sino como obras de arte en sí mismas.

El Instante ha hospedado varias veces¹³ el Festival de Videoarte Proyector. Bajo el título *Naturalezas desplazadas*, la 13ª edición del Festival, celebrada entre los días 9 y 12 de septiembre de 2020, marcó el comienzo de la temporada 2020-2021 de la Fundación, desde la cual se nos anuncia: «En estas piezas de videoarte, una serie de desplazamientos mínimos, que son a la vez físicos y de sentido –pequeños gestos, en ocasiones incluso rudimentarios– tienen la capacidad de provocar una percepción extrema y de revelar una realidad más porosa de lo que habíamos advertido. Un festival que ocupa varias sedes de Madrid».

Una de las obras expuestas fue la de Abelardo Gil-Fournier *La vibración de los juncos* (2019), una instalación que combina prácticas científicas de primeros del siglo xx con los dispositivos pioneros de la imagen en movimiento. Se pregunta en ella si la imagen reproduce el proceso vital de las cosas o es el tiempo de la imagen el que se proyecta al mundo fuera de ella. Una idea muy metafísica que encaja en las propuestas que interesan a El Instante y que obligan a repensar la obra más allá del objeto audiovisual en sí.

El teatro, junto a lo audiovisual, la acción, grabación y proyección, fue una apuesta de El Instante para conmemorar el Día Mundial del Teatro y en el marco de la celebración del Bicentenario del Museo del Prado. El 28 de marzo de 2019, mediante las herramientas de expresión actual se llevó al Museo del Prado a los protagonistas de una obra de Cervantes: *Persiles y Sigis-*

13 El Instante ya había albergado en septiembre de 2018 y 2019, la 11ª y la 12ª ediciones de dicho Festival de videoarte Proyector. Una, «Voces, polvo, escudos y mentiras», mostró piezas de vídeos de 5 artistas, mientras que la siguiente giró en torno al *miedo*, una indagación en lo imprevisible, la repetición o el desorden.

*munda*¹⁴. Resultó una sorpresa para los visitantes que asistieron a un encuentro inesperado entre los «actores»¹⁵ y las colecciones del museo. El recorrido, que comenzó junto a Carlos V y el *Furor* de los Leoni, continuó por la Galería Central con Tiziano y Guido Reni, para dirigirse a las salas de Velázquez. Esta es una práctica cada vez más generalizada: mantener un diálogo con las obras permanentes del museo utilizando vídeo, acción, *performance* o a través de la inclusión de obras de artistas contemporáneos encaradas a los fondos museísticos expuestos. En los programas de los museos: Thyssen, Lázaro Galdiano, Academia de Bellas Artes de San Fernando, o el mismo Museo del Prado, entre otros, encontramos varios ejemplos. Convertir el museo en un escenario donde ocurren cosas ajenas a él permite al público unas lecturas renovadas y nuevas perspectivas sobre las colecciones; lo que requiere aguzar otros sentidos que solo la vista, y trabar conocimiento con otras materias¹⁶.

Significativa apuesta fue la mirada personal a través de la fotografía de Javier Campano sobre las ficciones (patrañas) de su hermano el artista Miguel Ángel Campano¹⁷. La exhibición «Las patrañas de Miguel Ángel Campano» se compone de 49 fotografías realizadas entre el 2018, fecha del fallecimiento de Miguel Ángel, y el 2019, a partir de objetos realizados por el artista entre 2004 y 2017.

Estas piezas-instalaciones de Miguel Ángel Campano son azucarillos, restos de medicina, tabaco y otros objetos, patrañas. El artista se ha recreado en cosas procedentes de sus íntimos recuerdos, ha fijado la vista en algo que cuando se deshace se queda en nada, el tiempo lo destruye.

14 Trabajo realizado en colaboración con AC/E, José María Sicilia y El Instante Fundación.

15 La relación de participantes de distintas disciplinas puede consultarse en: <https://www.elinstantefundacion.org/proyectorpersilesysigismunda>

16 A *Persiles y Sigismunda* le siguió la película presentada por el Instituto Cervantes de Budapest *Sobre vivir en El Prado* dirigida y producida por El Instante, del 18 al 24 de mayo de 2020, con motivo del Día Internacional de los Museos.

17 La Fundación posee en depósito junto al legado artístico de Esther Ferrer el de la obra de Miguel Ángel Campano.

En los proyectos propios, El Instante se convierte él mismo en artista al concebir ideas que materializa en obras, acciones e instalaciones que giran en torno a distintos ejes temáticos, por ejemplo, *Subasta de Tiempo* (2017). El tiempo como la divisa de nuestra época. Una serie de personas que son referentes del arte y de la cultura, tal como se anuncia desde la misma Fundación:

Anticiparon el tiempo, lo proyectaron y han hecho del futuro una espera y una esperanza. Estas personas excepcionales han donado 25 minutos de su tiempo que se subastarán durante una cena de gala el jueves 7 de junio de 2018 en nuestra sede en Madrid. Del dinero recaudado en la subasta, el 50% de cada remate irá destinado a la ONG escogida por el donante y la otra mitad, a las líneas de acción de El Instante Fundación.

La consecuencia de la muestra anterior fue *¡Resiste! Una obra que habla de la creación en el tiempo*, una combinación entre teatro y objeto artístico que se presentó entre junio y julio de 2018. Se trataba del rastro de aquella otra acción que reunió a más de 250 actores en la sede de El Instante Fundación alrededor de la idea de entregar el tiempo. El objetivo de este acto artístico fue compartir con el público la huella de aquella acción, impulsarle a pensar e incitarle a una reacción estética. «Los fragmentos de lo sucedido darán lugar a una historia, la que cada uno quiera reconstruir. Objetos, documentos, imágenes y sonidos conforman la memoria selectiva de una acción, el rastro de un proceso creativo en el tiempo». La idea de subastar el tiempo partió de Oliva Arauna, y fue El Instante el que construyó un guion convocando a los actores y diseñando un escenario.

«Casas para Animales»¹⁸, exposición celebrada entre noviembre y diciembre 2018, fue un homenaje al historiador del arte Ángel González García en relación con su libro *La arquitectura nunca duerme* (González, 2014). En esta

¹⁸ Concebido por Arquitectura Enguita & Lasso de la Vega, José María Sicilia, Miguel Albero y El Instante.

publicación su autor analiza los sorprendentes proyectos no contruidos de Enguita & Lasso de la Vega, que de alguna manera se emparentan con la forma de construcción de nidos o hábitat de los animales. La muestra en la sede de El Instante parte de la idea «si la humanidad desapareciera, los animales habitarían sus espacios» como en el principio de los tiempos. El mundo animal se haría dueño de aquellos espacios contruidos y ocupados por el hombre, civilización y naturaleza, «un artificio común a hombres y animales -el de construir casas- que deriva en un enigmático e incierto intercambio de papeles». Es todo un proceso que induce a la meditación, a una visión metafísica sobre el tiempo y la ausencia del individuo en el mundo.

De otra manera, en la muestra «Pliegue, Origami curvado-plegado de Jun Mitani. Servicios de mesa» (septiembre a octubre 2019) se propuso una doble mirada sobre el pliegue. El papel se dobla, se abre, y al someterse a fórmulas de computación, más el alimento fermentado, se crean nuevas e insospechadas imágenes. «El pliegue contiene en sí mismo los planos de la existencia: la materia y el espíritu. Verso/reverso. El pliegue es una fuente inagotable de imágenes y pensamientos¹⁹».

Pero, asimismo, el mundo del libro tiene un lugar esencial en la programación de El Instante. Por un lado las presentaciones de libros²⁰, entre las que cabe destacar aquella dedicada a Quico Rivas, escritor y polifacético cultural que jugó un papel decisivo en las décadas 1970 y 1980. Sus amigos artistas e intelectuales de su generación le homenajearon con la obra *El Poeta Sordo (55 jaiqús)*, Huerga y Fierro editores, que se presentó en diciembre del 2019. Por otro, El Instante Ediciones ofrece también sus propios proyectos, entre ellos el fotolibro *Las Patrañas de Miguel*

¹⁹ En colaboración con Jun Mitani y Miguel de Torres. Más información en: <https://www.elinstantefundacion.org/elpliegue>

²⁰ Otra presentación del libro fue el titulado *¿qué nube?*, fotografías de Mauricio D'Ors y textos de Eugenio D'Ors, que tuvo lugar en abril del 2019 con las intervenciones de Lola Garrido y José Luis Gallero.



Javier Campano. *Las Patrañas de Miguel Ángel Campano* (2019). Fotografía: El Instante Fundación.

Ángel Campano de Javier Campano u otras ediciones en colaboración con diferentes artistas.

Una muestra de trabajos de Ediciones El Instante (Madrid) se presentó en ARCO20, en la sección *ArtsLibris*. Esta Feria Internacional del Libro de Artista y Edición Contemporánea, surgida en Barcelona y que este es el quinto año que se presenta en ARCO, tiene como meta difundir la edición contemporánea de libros de artista a la vez que impulsa y fomenta que los expositores entren en el circuito internacional. Al mismo tiempo, en este espacio de encuentro se da a conocer el rumbo que va tomando la edición en arte en el futuro. Precisamente por ello, la participación de El Instante en esta Feria del Libro le permite poner el foco sobre sus ediciones más allá de su sede. Esta feria es, en palabras de Rocío Santa Cruz, directora de *ArtsLibris*, y recogidas por s. H. (2020: 9): «Un fenómeno que reclama atención porque no

deja de crecer y que ya va mucho más allá del artista que hace su fotolibro».

Paralizada la actividad debido a los sucesivos estados de confinamiento durante la pandemia del coronavirus, desde marzo 2020, El Instante Fundación buscó una alternativa, para no frenar su actividad ni perder el contacto con el público, proyectando una acción participativa titulada *Sueños en tiempos del coronavirus*. Consistía en una invitación general a enviar al correo electrónico de El Instante un sueño (una imagen y una breve narración) para luego ser subidos a la red²¹. La obra final fue el resultado de las aportaciones de todos los participantes, una obra común. Siguiendo

21 Los sueños recogidos se fueron colgando en Facebook y en la web de El Instante Fundación hasta el verano de 2020. Puede consultarse el resultado final del proyecto *Sueños en tiempos del coronavirus* en: <https://www.elinstantefundacion.org/sueñosentiemposdelcoronavirus>

a Hegel, resultan muy apropiadas las palabras que introducen este proyecto: «Para saber lo que nos está pasando tenemos que conocer lo que nos cuentan los sueños. Si reuniéramos los sueños de un momento histórico determinado, veríamos surgir una exactísima imagen del espíritu de ese periodo». Una oportunidad ganada al tiempo, que ha sido aprovechada por El Instante al idear y poner en práctica su propósito primero: detener el instante con este llamamiento público y empático.

Y para que aquellos instantes, eventos, gestos, momentos no se escapen, con la consigna «Instantegram es más que Instagram» se incluye un diario de las acciones artísticas de El Instante; momentos únicos que se perpetúan con la imagen captada de la cámara.

Conclusión

Vivir en el presente, una frase, casi una consigna que cada uno tenemos interiorizada pero que difícilmente logramos satisfacer del todo; pues no se trata de aprovechar con urgencia ese tiempo que nos obliga a no parar y al que inapelablemente nos vemos arrastrados.

Es un instante de oro el que propone El Instante Fundación, al que intenta llevarnos con sus propuestas culturales que exigen, al contrario de lo que parecería, una atención extrema; una concentración en esa pequeña cosa que si no la captamos ahora luego ha desaparecido. La idea de El Instante se incorpora al mundo artístico como algo distinto, a la vez entrañable y sencillo, a la oferta más espectacular de sus vecinos.

Creo que nos encontramos en un momento histórico de dejar a cierto lado, sin alejarse, el ruido mediático, incluida la peor praxis de la crítica de arte: «Uno de los males de la crítica de arte actual es precisamente que dirige en exceso la conciencia y la voluntad del individuo canalizándolo hacia supuestos aceptados por la mayoría de la sociedad» (Francés, 1994: 15). Las apuestas de El Instante conducen hacia

el pensamiento reflexivo, hacia la vivencia de experiencias personales y emotivas en el encuentro con las obras exhibidas en sus espacios, evitando así el excesivo dirigismo ruidoso de los medios de comunicación.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO NÚÑEZ, Enrique del (2020) «Los espacios formales y reglados», en *Manual Atalaya. Apoyo a la gestión Cultural*. Disponible en <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/espacios-formales-reglados> [Fecha de consulta 1/09/2020]
- ANGOSTO, Diana (2019) «La sombra del oro», en *El Instante Fundación*. Junio. Disponible en <https://www.elinstantefundacion.org/goldfilm> [Fecha de consulta 15/09/2020]
- CALVO SERRALLER, Francisco (1984) «La remodelación de la estación de Atocha, una clave urbanística para el futuro Madrid», *El País*, 8 abril, 28.
- COAM (2014) «Centro Cívico Integrado “Arganzuela” Inmueble F2.562RO», en Fundación COAM. Febrero. Disponible en <http://guia-arquitectura-madrid.coam.org/#inm.F2.562> [Fecha de consulta 5/09/2020]
- FRANCÉS, Fernando (1994) «Apuntes a la crítica de arte», en *Rekarte, periódico sala Rekalde*, mayo, 8.
- FUENTE, Ulises (2017) «Esther Suárez: “Hay que encontrar respuestas, y el arte las tiene”», en *La Razón*, Madrid, 16 Marzo. Disponible en <https://www.larazon.es/cultura/esther-suarez-hay-que-encontrar-respuestas-y-el-arte-las-tiene-EA14726839/> [Fecha de consulta 5/09/2020]
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (2014) *La arquitectura nunca duerme. Enguida & Lasso de la Vega. Obras y proyectos*, Madrid: This Side up.
- H., s. (2020) «ArtsLibris, coleccionar ediciones», en *Cultura/s La Vanguardia*, 22 febrero, 6.
- LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles (2004) *Museos de arte contemporáneo en España: del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*, Gijón: Trea.
- LÓPEZ DE LUCIO, Ramón (2003) *Arquitectura de Madrid. Introducción*, Madrid: Fundación COAM.



Cartel de la presentación en el Instituto Cervantes de Moscú de la película *¿Quién habla de vivir?* (*Sobre vivir en el Prado*), 2020, dirigida y producida por El Instante. Fotografía: El Instante Fundación.

MATTHEWS, Wade (2012) *Improvisando: La libre creación musical*, Madrid: Turner.

MEDIALDEA, Sara (2001) «La antigua Estación de autobuses se hace centro público», en *ABC*, Madrid, 3 de julio. Disponible en https://www.abc.es/espana/madrid/abci-antigua-estacion-autobuses-hace-centro-publico-200107030300-32569_noticia.html [Fecha de consulta 10/09/2020]

ORDINE, Nuccio (2013) *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*, Barcelona: Acontilado.

RIVERO MORENO, Luis D. (2010) «Entre la eternidad y la caducidad. El Arte Contemporáneo en el abismo del tiempo», *HUM36, Papeles de Cultura Contemporánea*, diciembre, 12: 43.

RUBIO SOTÉS, Francisca (1982) «El barrio de Palos de Moguer dentro del Ensanche sur de Madrid», en *Anales De Geografía De La Universidad Complutense*,

2: 217. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/AGUC/article/view/AGUC8282110217A> [Fecha de consulta 15/09/2020]

Recibido el 6 del 10 de 2020

Aceptado el 3 del 11 de 2020

BIBLID [2530-1330 (2020): 128-145]

Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Arte, Arquitectura y Patrimonio en los procesos de construcción de la imagen de los nuevos enclaves culturales (del Distrito al Territorio)*. Ref. PGC2018-094351-B-C43. Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. 2019-2022.

curricula

María Dolores Arroyo Fernández. Doctora en Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid. Profesora Titular en la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM y miembro del Grupo de Investigación «Arte, Arquitectura y Comunicación en la ciudad contemporánea». Sus investigaciones se centran en tres líneas interrelacionadas: comunicación, arte y ciudad contemporánea; crítica de arte y cultura de masas; y mujer, arte e identidad. Los resultados de sus estudios han aparecido en revistas como *Goya*, *Anales de Historia del Arte*, *Prisma Social*, *Icono 14*, *Creatividad y Sociedad*, *Arte y Ciudad*, así como en capítulos de libros y otras publicaciones. Desde 1979 ha ejercido la crítica de arte, colaborando en revistas como *Ideas Estéticas*, *Crítica de Arte*, *Crónica 3 de Las Artes*, *Arteguía*, *Punto de las Artes*, *ubicarte.com*, *arte2o*, de Madrid; *Artes Plásticas*, *Batik*, *Art*, *Anuario Guía de Arte*, de Barcelona; o en el anuario *Art Maison* de Tokio. Pertenece a las asociaciones de críticos de arte AMCAM, AECA y AICA, habiendo también ejercido la labor de comisariado, con muestras como «*El Libro de Artista 1986-1987*», en Madrid; «*Bartolomé Maura y Montaner, grabador, grabados de Goya*», itinerante en Baleares. Ha publicado el *Diccionario de Términos Artísticos* (1997) y la biografía de *Cayetana de Alba* (1999).

Carmen Casado García. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Málaga (2012) y Máster en Arte Contemporáneo por la Universidad de Londres (2013). Estuvo corregentando la galería de arte contemporáneo Strawberry Corps en Bristol entre los años 2013-2015. Por las mismas fechas colaboró como voluntaria con la galería de arte contemporáneo Arnolfini y el Museo de Bristol. En la actualidad combina la labor docente con varios proyectos que tienen que ver con el urbanismo y el arte contemporáneo, así como trabajos de traducción.

Lydia Frasquet Bellver. Doctora en Historia del Arte por la Universitat de València. Es autora de la biografía *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo* (Institució Alfons el Magnànim, 2020). Investiga sobre historia del arte español contemporáneo, especialmente el arte social y comprometido, así como su conexión con la crítica. Ha publicado en la revista *Archivo Español de Arte*. Ha participado en «*Antes del arte, cincuenta años después*» (Fundació General de la Universitat de València, 2019) y en la biografía *Jesús Martínez Guerricabeitia: coleccionista y mecenas* (Universitat de València y Biblioteca Valenciana, 2013). Ha colaborado en el I+D *Modernidad(es) descentralizada(s)*.

Ana Galán-Pérez. Gestora de Colecciones en la empresa Musealia, especialmente de la exposición temporal «Auschwitz. Not long ago. Not far away», en cooperación con el Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau de Polonia y con instituciones internacionales como Yad Vashem (Israel) o USHMM (Estados Unidos), siendo la conservación preventiva de los «patrimonios difíciles» en itinerancia su principal área de estudio postdoctoral como Investigadora Integrada en CITAR, Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, da EA/UCP (Oporto, Portugal). Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (2011), formando parte del Grupo de Investigación HUM673-SOS Patrimonio (2009-2018); Titulada en Conservación-Restauración por la Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya, especialidad C-R Pintura (2002); Licenciada en Geografía e Historia, especialidad Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza (1998); Postgrado en Conservación y Restauración de Patrimonio por la Universitat de Barcelona (2002) y Máster en Gestión Cultural por la Universitat de Barcelona (2005). Representa en Europa a la comunidad profesional de Conservación-Restauración a través de la delegación de ACRE en ECCO, organización de la que forma parte de su Comité (2016). Es miembro de ICOM, especialmente de ICMEMO - Comité Internacional de Museos Memoriales.

Malgara García Díaz. Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Málaga (1980) con la especialidad en Arqueología. A lo largo de su vida profesional ha combinado su labor docente como profesora de Historia con diversos proyectos vinculados con la arqueología, como el proyecto de investigación de la Junta de Andalucía: *Catalogación genérica y colectiva de los yacimientos del Campo de Gibraltar*, destacando, igualmente, su gestión al frente de la ciudad púnico-romana de *Carteia* (2001-2007). Ha participado en excavaciones y, por otro lado, ha impartido cursos y conferencias sobre arqueología, historia y didáctica, y es autora de columnas de opinión, artículos, capítulos y libros, habiendo publicado recientemente *El cierre de la Verja de Gibraltar visto a través de la prensa*. También ha comisariado la exposición «Descubrir Carteia. La vida en la ciudad a través de los objetos cotidianos», celebrada en San Roque, Algeciras y *Baelo Claudia*, en 2006 y 2007. Como miembro del Instituto de Estudios Campogibaltareños ha participado en la organización de diversas jornadas de estudio.

Joan M. Marín Torres. Profesor Titular de la Universitat Jaume I de Castelló en el área de Estética y Teoría de las Artes. Dentro del ámbito de la filosofía trágica, ha publicado obras sobre el pensamiento de Schopenhauer (*Agnosticismo y Estética. Estudios Schopenhauerianos*. Ed. Nau, 1985), de Cioran (*E.M. Cioran, l'escritura de la llum i el desencant*. Editorial 7 i mig, 1999; *Cioran o el laberinto de la fatalidad*. Ed. Institució Alfons el Magnànim, 2001) y sobre la tragedia griega. Como especialista en estética y teoría del arte ha publicado medio centenar de artículos de investigación; y, en la actualidad, es director de la colección *Ars* de ensayos sobre estética y arte contemporáneo. Otra de sus líneas de investigación es la historia del diseño industrial. Dentro de este último dominio es coautor de *Historia del diseño industrial* (2005); *El diseño industrial en España* (2010); *Breviario de diseño industrial. Función, estética y gusto* (2016), todos ellos de la editorial Cátedra.

José Luis Panea. Doctor en Humanidades, Artes y Educación por la Universidad de Castilla-La Mancha, con estancias en la University of Roehampton y la Universidade Nova de Lisboa, bajo el Contrato Predoctoral del Plan Propio de la UCLM en el proyecto MINECO de I+D+I ARES. Inició su trayectoria en la Universidad de Salamanca (USAL), licenciándose en Bellas Artes para posteriormente cursar el Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales por la UCLM. Publica regularmente en diversas plataformas digitales como Cultural Resuena y revistas como *Arte y Políticas de Identidad*, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII: Historia del Arte*, o *Doxa Comunicación*, al igual que participa en congresos internacionales y actividades de divulgación. En la actualidad es contratado post-doctoral en el proyecto MICIU de I+D+I EShID (2019-2021) y docente de la materia Estética de la Modernidad en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM). Trabaja dentro del Grupo de Investigación VISU@LS: Cultura Visual y políticas de identidad, teniendo como líneas de investigación principales la estética de lo cotidiano y las relaciones entre sociedad del espectáculo, género y nacionalidad.

Laura Pelayo González. Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid tras la defensa, en 2016, de la tesis *La influencia del art brut en Niki de Saint Phalle: un análisis de su producción artística a partir de la inocencia, la expresión (y rebelión) del trauma, la locura y la utopía arquitectónica*. Sus investigaciones, centradas en el arte contemporáneo, han sido difundidas a través de publicaciones y conferencias al colaborar con diversas instituciones (CDAN, Universitat Autònoma de Barcelona, Ayuntamiento de Madrid, Universidade de Santiago de Compostela, etc.). Asimismo, pertenece al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, y, actualmente, trabaja en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En

esta institución, su labor está orientada especialmente hacia la gestión de los archivos y fondos documentales de artistas, críticos y galerías de arte, promoviendo su difusión, estudio y puesta a disposición de investigadores y público interesado.

Joan Roca i Albert. Format com a geògraf urbà, és des del 2007 el director del MUHBA (Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona). Ha impartit classes a l'ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona, a l'IES Barri Besòs (1986-2006) i al Programa d'Estudis del MACBA. Ha col·laborat amb la Hochschule für Gestaltung und Kunst de Zuric i l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, i ha dirigit Aula Barcelona i el projecte «Majories Urbanes» de la Fundació Antoni Tàpies.

Ha investigat i publicat sobre història urbana, patrimoni i espai públic, imatge de la ciutat, i educació i canvi social. Ha rebut els premis Pau Vila, Ciutat de Barcelona i Bonaplata, i és membre del comitè científic de l'European Association for Urban History. En els darrers anys ha impulsat els estudis sobre el paper dels museus de ciutat, a través de la xarxa europea Cityhist, creada pel MUHBA, i del comitè CAMOC, integrat en l'ICOM. El 2019 fou nomenat jutge de l'European Museum of the Year Award per l'European Museum Forum i el Consell d'Europa.

Carme Turégano López. Gerent de Coordinació Territorial i Proximitat de l'Ajuntament de Barcelona des del 2019. Llicenciada en Geografia i Història especialitat Antropologia. Postgrau per la UPF en Gestió de la qualitat i projectes en l'Administració Pública, Màster per l'EAPC en Administració Pública. Anteriorment ha estat Gerent del Districte de Sant Andreu i ha ocupat altres llocs relacionats amb els Districtes de Sant Martí i Nou Barris, amb una implicació directa en l'impuls als projectes descrits a l'article.

Premi a la innovació per l'associació 22@Network el 2010, ha articulat en el seu àmbit espais d'art com la Sala Can Felipa, aquesta en relació estreta amb la fàbrica de creació Hangar i La Escocesa, els tallers oberts del Poblenou, i Piramidón; o bé el recinte municipal de la Fabra i Coats, un node cultural on s'hi troba el CAC i la fàbrica de creació del mateix nom. Ha donat suport a l'impuls de l'art urbà i ha mantingut relació directa amb espais culturals com Bostik o Canòdrom, aquest últim també municipal.

Eduarda Vieira. Doctora en Conservación y Restauración de Patrimonio Histórico y Artístico por la Universitat Politècnica de València, y Máster en Conservación Arquitectónica por la Universidad de Évora. Actualmente es Profesora adjunta en la Escola das Artes de la Universidad Católica portuguesa (Conservación de Materiales Inorgánicos), donde coordina el programa de doctorado en Conservación y Restauración de Patrimonio Cultural. Es Directora del Centro de Investigaçao em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) y editora de la revista *Studies in Conservation and Restoration - ECR - Estudos de Conservação e Restauo*. También es miembro de ICOMOS e ICOM, e investigadora de numerosos proyectos relacionados con Conservación preventiva y *Green Conservation*, además de supervisora de numerosas Tesis Doctorales y de Master.

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

vilafamés
MACMAC
musou d'art contemporani Vicenç Aguilera Ceni



DIPUTACIÓ
D
CASTELLÓ

UNIVERSITAT
JAUME I

